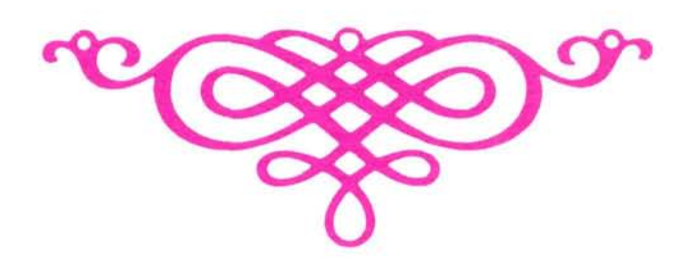
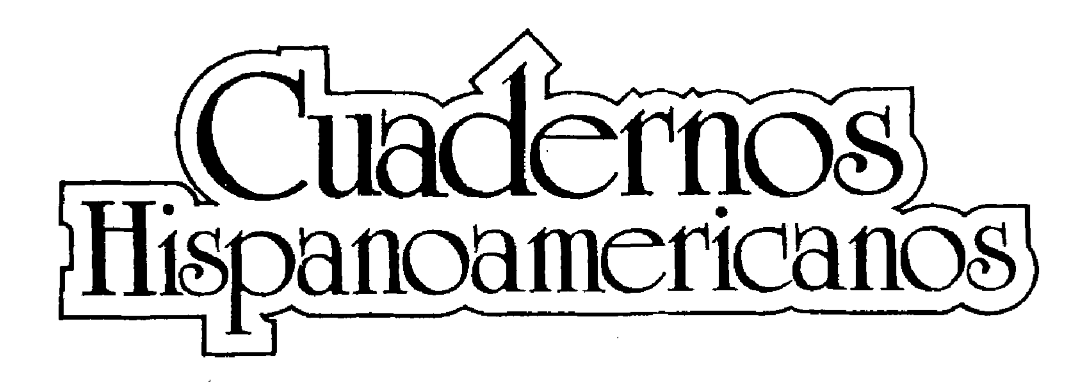

Cuadernos
Hispanoamericanos
523
Enero 1994



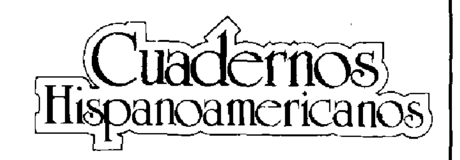


REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



523

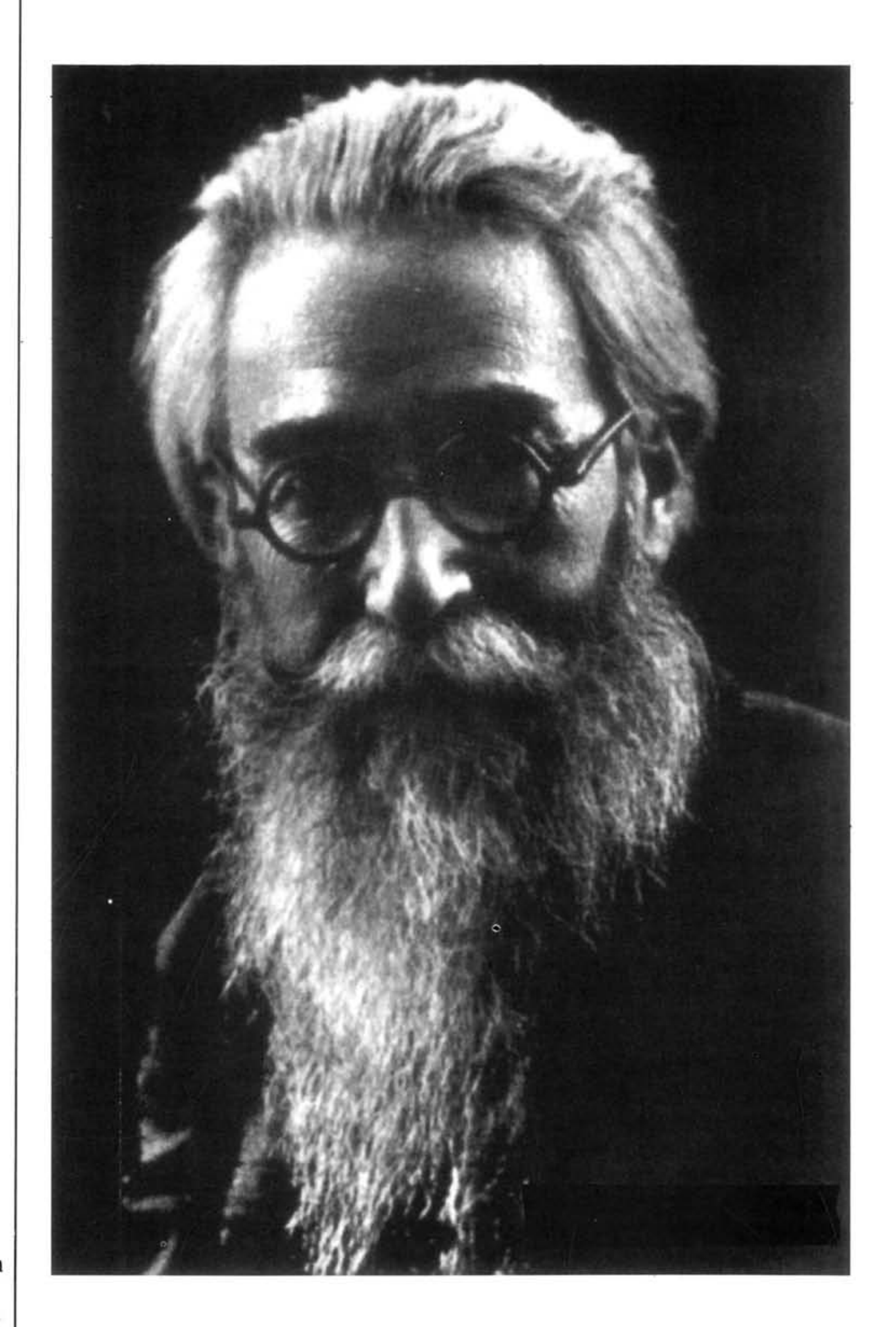
Invenciones y ensayos

523 Cuadernos Hispanoamericanos

(La fotografía de la biblioteca que ilustra la Sección *Lecturas* —pág. 124— es obra de José del Río Mons)

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Mi ensueño de poeta, que floreció en un canto,
a mi Psiquis dos alas le dio para volar,
—un ala de anarquista y otro ala de santo...»



Ramón del Valle-Inclán



Valle-Inclán en Valencia (1911)

Para Silvia Pratdesaba, Manuel Borrás y Manuel Ramírez

¿Quién reconoce hoy al Ramón María del Valle-Inclán *cristiano* y *jaimista* de 1911? Hace falta un gran esfuerzo de memoria para situarle en ese horizonte lejano y aceptar, como verosímil, el perfil tradicionalista que ofreció en conferencias y entrevistas como las que reproduzco en estas páginas. Con el paso de los años, esta imagen se ha ido olvidando, desplazada por otra —la «esperpéntica»— que durante un tiempo, y para una generación, pareció ser la única. Pero en su día, el don Ramón carlista cada vez más aburguesado, fue bien acogido por miles de lectores aficionados a sus novelas y por otros tantos espectadores que acudían al teatro a ver *Voces de gesta,* si bien había quienes no se dejaron convencer por diversas razones, como luego veremos.

En 1911 Valle-Inclán había publicado nueve novelas (tres de ellas —las más recientes— en la serie que subtituló *La guerra carlista*), seis obras de teatro (cinco de ellas estrenadas), ocho colecciones de relatos cortos, un libro de versos y numerosos artículos en periódicos y revistas. Poseía una obra lo suficientemente considerable como para contemplar su reedición en una serie de «Obras Completas» —la bella edición de *Opera Omnia* se editó poco después, en 1913[1]— y tan madura como para plantear una reflexión sobre sus claves estéticas, en ensayos que al cabo de un año aparecerían en *Los Lunes de El Imparcial* y que luego formarían el grueso de *La lámpara maravillosa.* Con 45 años cumplidos, Valle-Inclán había alcanzado una evidente madurez como escritor, la que le daba cierta autoridad en el mundo de las letras[2]. Aunque no estaba tan considerado como Benavente o Blasco Ibáñez, sí gozaba de fama, sobre todo de estilista, que venía reflejándose en la venta cada vez más acusada de sus libros. Sus novelas de *La guerra carlista* se vendían especialmente bien a juzgar por las cuatro ediciones de *Los Cruzados de la Causa* en 1908, las siete de *El Resplandor de la Hoguera* de 1909 y las cuatro de *Gerifaltes de Antaño* de ese mismo año[3]. A la vez, el éxito de *Voces de gesta* en Barcelona[4], y la incorporación de esta obra al repertorio de la primera actriz de España,

[1] *Según el catálogo de la* Exposición Bibliográfica Valle-Inclán, *preparada por Antonio Odriozola para la exposición de Vigo (24 a 30 de julio de 1967),* Cofre de sándalo, *al aparecer en 1909, ya se anunciaba como «Obras Completas. Vol. I» (pág. 4).*

[2] *Ver, por ejemplo, el juicio elogioso de Rubén Darío, «Algunas notas sobre Valle Inclán», publicado en* La Revista Moderna de México, *XII, 6 (agosto 1909), luego recogido en* Todo al vuelo, *Madrid, Mundo Latino, 1912, págs. 55-67. En este recorrido por la obra del escritor gallego, Rubén llega hasta la serie de* La guerra carlista *cuya novedad consiste —dice— en estar rigurosamente documentada y presentar la «epopeya» como «una campaña de ideal de que no se han dado cuenta aquí» (pág. 62).*

[3] *Margarita Santos Zas,* Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910), *Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, págs. 218-223. Anota esta investigadora que la primera novela carlista tuvo una segunda edición en 1909 y que ese mismo año hubo dos ediciones de la segunda novela del ciclo.*

[4] *Ver «Una estancia de Valle-Inclán en Barcelona» de A. Ramoneda Salas en* Revista de Literatura, *102 (1989), págs. 501-506.*



María Guerrero, señalaban que comenzaba a abrirse camino también en el teatro comercial[5]. Como recuerda Fernández Almagro, en 1911 Valle-Inclán vivía en un amplio piso de la calle de Santa Engracia, rodeado de comodidades desconocidas en sus años de «rodar por casas de huéspedes»[6]. Eran los años en que hablaba bien de Benavente, Eduardo Marquina y María Guerrero y militaba en el carlismo, defendiendo los derechos de don Jaime de Borbón. Eran los años, en fin, en que comenzaba a disfrutar las mieles del éxito.

Ya en febrero de 1909, Eduardo Gómez de Baquero había dudado de que el tradicionalismo evidente en las novelas de *La guerra carlista* fuera algo más que «un tema estético»[7], y poco después Jacinto Benavente advirtió desde las páginas de *El Imparcial* que el «espíritu de artista» de su amigo no permitía «vulgares filiaciones de partido político, ni siquiera de escuela literaria»[8]. Sin embargo, las declaraciones del propio Valle-Inclán, en periódicos de clara filiación carlista, y sus conferencias ante grupos legitimistas en Buenos Aires, Valencia, Zaragoza, Bilbao y Barcelona pronto iban a contradecir semejante juicio[9]. Por otra parte, ¿cómo hemos de entender,

[5] *Acostumbrados a la idea de un Valle-Inclán que despreciaba la escena viva, nos cuesta recordar que en 1911 y 1912 vivía noches de verdadero triunfo en los estrenos de* Voces de gesta *y* La marquesa Rosalinda, *que viajaba con la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, y que era considerado a la altura de otros autores de éxito* comercial *como, por ejemplo, Eduardo Marquina:*

«Forma Valle-Inclán —se lee en El Correo de Valencia*— en la sobradamente pequeña hueste de los que nunca mancharon su pluma, por dar gusto al populacho, descendiendo al arroyo para coger su fango. Poeta por amor al ideal, novelista que se refugia en la prosa para su deleite y el nuestro, se sostuvo siempre en la noble región del arte por el arte.*

Valle-Inclán, con Marquina, es lo más noble y más recio de nuestro mundo literario. Son dos hombres que sostienen una generación decadente, enferma de la médula, que no tiene un arranque viril» (29-V-1911, pág. 1).

[6] *Melchor Fernández Almagro,* Vida y literatura de Valle-Inclán, *Madrid, Taurus, 1966, pág. 117.*

[7] *E. Gómez de Baquero, «Crónica Literaria.* La guerra carlista: Los cruzados de la causa, *novela por D. Ramón del Valle Inclán»,* La España Moderna, *año 21, núm. 242 (febrero 1909), pág. 158.*

[8] *Jacinto Benavente, «De Sobremesa»,* Los Lunes de El Imparcial, *31 de mayo de 1909. Muy parecida era la opinión de José López Pinillos («Parmeno») quien, en «Comentarios Breves. Valle-Inclán, candidato» afirmó que el escritor gallego «entró en el carlismo, riéndose en el fondo de los carlistas, por no marchar al lado de los profesionales de la libertad» (*Heraldo de Madrid, *5-II-1910).*

[9] *Una nota publicada en* El Legitimista Español. Periódico Tradicionalista *de Buenos Aires (Año XIII, núm. 154, 20-V-1910, pág. 5), tal vez por su director, Francisco de P. Oller, indica cómo fue recibido el escritor gallego por los carlistas de ultramar al asistir a los festejos del Centenario de 1910.*

«Valle-Inclán
Está entre nosotros.
Su nombre es un símbolo.
Es todo un programa.

En él vemos la más simpática y legítima representación de la España tradicional y literaria.

Porque Valle-Inclán, no es solamente un escritor de grandes vuelos, de impecable estilo y de envidiables arranques, sino que encierra en sí lo que vale más que todo eso: una convicción profunda y perfectamente arraigada; un amor sin límites a nuestra causa y a los ideales que substentamos, y el raro valor de sus convicciones; porque Valle-Inclán es carlista, y se gloria de serlo; hace en sus obras propaganda buena y sana, y en sus conversaciones da a las cosas su nombre y a las personas su tratamiento. A la Bandera la califica de legitimista, y a Jaime III le llama hoy Rey, como ayer tuvo por tal a Carlos VII.

Conocido es de nuestros lectores el autor de 'Los Cruzados de la Causa'.

Sería, pues, excusable mayor presentación.

Pero, aun cuando las comparaciones puedan, a veces, parecer odiosas, entendemos que no lo han de ser en el presente caso.

Y es por esto que a los nombres de Pérez Galdós y de Blasco Ibáñez, fabricantes de libros y propagandistas



en el ambiente español de 1911, el significado que Valle-Inclán daba a la *España tradicional*, un concepto que desbordaba los códigos puramente políticos del momento? Las muchas respuestas a esta pregunta, sintetizadas por Margarita Santos Zas[10], apuntan a una confluencia de preocupaciones éticas y estéticas de muy variada valoración. Tal vez su paso por Valencia en 1911 arroje alguna luz sobre la coherencia, y posterior abandono, de su ideología tradicionalista.

Lo cierto es que Valle-Inclán dio dos conferencias en Valencia en 1911, no una como antes se suponía[11]. La primera versó sobre un tema claramente estético, «Concepto de la vida y del arte», mientras que la segunda abordó el tema «La España tradicional» en tal contexto —el Círculo Legitimista de Valencia— que no podía menos que significar políticamente al escritor. La práctica de alternar conferencias sobre arte y política no era nueva —la había ensayado en Buenos Aires el año anterior— y tal vez sea el indicio más claro de que existía una estrecha relación entre ambos temas. ¿No es sugestiva la coincidencia entre su teoría de la *intemporalidad* en el arte y la evocación de una *España eterna*, resuelta a perpetuar su nombre en una idea moral? Bien puede ser que la historia de España le proporcionara a Valle-Inclán un marco donde plantearse algunas de las cuestiones estéticas que iba meditando. O tal vez recurriera al arte en busca de respuestas para preguntas provocadas por la historia —y la actualidad— política de su país.

El escritor gallego llegó a Valencia a finales de mayo con la compañía teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, en la que actuaba su mujer, Josefina Blanco. Los directores de la compañía pensaban estrenar *Voces de gesta* en el Teatro Principal de Valencia, pero, como explicó el autor en la entrevista recuperada aquí, tuvieron que aplazar el estreno hasta llegar a Barcelona[12]. Publicada en *La Voz de Valencia*, el 28 de mayo de 1911, dicha entrevista situaba a Valle-Inclán en una línea ideológica que daba prioridad a la tradición y al cristianismo. Según Valle, la tragedia a punto de estrenarse recogía «todos los latidos y aspiraciones de la tradición y de la raza española» y simbolizaba, mediante su acción, «lo eterno de la humanidad, lo que no cambia», palabras que anunciaron el tema de la conferencia que daría en el Círculo de Bellas Artes el día siguiente. Destaca la afirmación de que *Voces de gesta* no tiene «época determinada» sino que recoge sugerencias a la vez remotas —la historia bíblica de Judith, el rapto mitológico de las Sabinas— y próximas, las últimas guerras civiles españolas.

En su conferencia pronunciada el 30 de mayo en el Círculo de Bellas Artes, Valle abordó la relación entre el arte y el tiempo, afirmando que

de sus obras y de sus tendencias por lo que ellas les producen, queremos oponer los de Pereda y de Valle-Inclán, autores de otras de sana tesis y heraldos de la buena doctrina, sin tener en vista el resultado financiero, sino lo bueno y noble de la propaganda.

Nuestro saludo al amigo, al compañero, al correligionario ilustre, y que Dios sea con él pródigo en bienes materiales, como lo ha sido al dotarlo de gran talento y de criterio sano.»

[10] *Margarita Santos Zas, «El carlismo de Valle-Inclán: Balance crítico»,* Anales de la Literatura Española Contemporánea, *XII, 3 (1987), págs. 337-368.*

[11] *John Lyon, en* The theatre of Valle-Inclán, *Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pág. 55, fue el primero en citar la conferencia dada en el Círculo de Bellas Artes, cuya síntesis apareció en* El Mercantil Valenciano *el 31 de mayo de 1911.*

[12] *El repertorio de la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza incluía, entre otras, las siguientes obras puestas en escena en Valencia durante los quince días de su actuación en el Teatro Principal:* Doña María la brava, En Flandes se ha puesto el sol *y* La alcaidesa de Pastrana *(episodio de la vida de Santa Teresa de Jesús) de Eduardo Marquina;* Amores y amoríos, La flor de la vida *y* Rosa y Rosita *de los hermanos Álvarez Quintero;* El palacio triste *y* Primavera en otoño *de Gregorio Martínez Sierra;* La raza *de Manuel Linares Rivas;* El estigma *de José Echegaray y*



aquél aspiraba a una visión inmutable y por tanto desligada del paso de las horas. La obra de arte bien lograda —decía— consigue parar el tiempo, perpetuándose en la medida en que capta y fija algo eterno en la actualidad. Los mecanismos que permiten evadirse así del tiempo son la memoria y la evocación. Asimismo, el tema que más nos aproxima a la quietud absoluta —divina— es la muerte. Para concretar estas ideas, luego desarrolladas en *La lámpara maravillosa*, el escritor se refirió a pintores (Leonardo da Vinci, el Greco, Sorolla) que su público debía conocer. Como síntesis de los conceptos estéticos que guiaron al escritor en 1911, la conferencia no tiene desperdicio.

El último día de mayo Valle-Inclán pronunció una segunda conferencia, ante un público más restringido, los socios del Círculo Legitimista de Valencia. Sólo *El Correo*, periódico afín a la causa carlista, dio cuenta de ella. No ha de sorprendernos la aparición en esta conferencia de conceptos ya elaborados en Buenos Aires —el impulso ético de España, la negación del talante guerrero del español, etc.— cuyos ecos se oirían años más tardes, proclamada la Segunda República[13].

La insistencia de López Pinillos en excusar el carlismo de Valle-Inclán como una protesta ante «los profesionales de la libertad» llevó a *Parmeno* a asociarlo con otro grupo de disidentes, ya en el extremo contrario, es decir, los anarquistas: «Valle-Inclán, correligionario de Felíu, es también correligionario de Kropotkine y conmilitón de otros honradísimos señores de la cáscara amarga» (*Heraldo de Madrid*, 5-II-1910). Fuera como fuere la alianza así establecida entre grupos de disidentes, no cabía duda de la distancia entre el escritor gallego y los grupos republicanos de principios de siglo. De ahí, tal vez, la exagerada reacción a su estancia en Valencia, encontrada en las páginas de *El Pueblo*, periódico fundado y dirigido por Blasco Ibáñez. Se trata de un artículo, más bien diatriba, «Efímera. D. Ramón del Valle-Inclán», publicado a finales de marzo de 1912. Firmado con pseudónimo, el artículo venía a ser una respuesta, desde las filas republicanas, al jaimismo valleinclaniano, caracterizado, con malicia, como «humorada» para llamar la atención cuando no un truco para vender más libros: «Y D. Ramón del Valle-Inclán, que buscó en el carlismo mercado a sus obras [...]»[14]. Cuatro meses antes, el escritor gallego había declarado a

El tanto por ciento *de López de Ayala. Se trataba, como se ve, de una oferta de reconocidos autores de éxito, entre quienes, evidentemente, Valle-Inclán ambicionaba figurar en ese momento.*

[13] *Ver la síntesis de la quinta conferencia dada en Buenos Aires («La España antigua») en Aurelia C. Garat, «Valle-Inclán en la Argentina»,* Ramón M. del Valle-Inclán. 1866-1966. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario), *La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1967, págs. 110-111; y el resumen de su conferencia en San Sebastián aparecido en* La Voz de Guipúzcoa *el 20-II-1935, recogido en mi estudio,* Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencia, *Madrid, Fundamentos, 1983, págs. 273-274.*

[14] *Aparte de la mala intención, está claro que ser carlista no perjudicaba a Valle-Inclán a la hora de estrenar sus obras dramáticas con*



Gregorio Campos, en una entrevista publicada en *El Correo Español* de Madrid, que sus ideas *tradicionalistas* no resultaban simpáticas «en ciertas *esferas*»[15]. El duro ataque de «Jullano», recogido aquí, indica que no le faltaba razón.

Puede sorprender el perfil de este Valle-Inclán de 1911 —integrado en la vida escénica del momento, cómodamente instalado en Madrid y viviendo de sus obras, elogiado por la prensa y claramente partidario de una opción política— pero tal vez lo más sorprendente sea que no siguiera por ese camino, que le prometía evidentes triunfos comerciales. Con insistencia se plantea el porqué de su ruptura, poco después, con cuanto le permitía vivir así. ¿Sería dicha ruptura efecto de un disgusto ante la negación de Díaz de Mendoza a representar *Voces de gesta* en Pamplona en 1912, como afirma Fernández Almagro (págs. 148-149)? ¿Sería, tal vez, la manifestación de una íntima reflexión ocasionada por la muerte de su madre, que el mismo biógrafo relaciona con la decisión de abandonar Madrid y volver a Galicia? ¿O se produjo como consecuencia de una tensión entre su ideología carlista y su carácter independiente, advertida tanto por sus amigos como por sus enemigos?

La visita a Valencia no ofrece datos contundentes sobre la ruptura, a no ser que la insistencia de la prensa en su tradicionalismo, y la subsiguiente sorna de «Jullano», pusieran en evidencia cierto *exceso* —signo de interés— que podría hacerle preguntarse si no se estaba dejando convertir en instrumento (en fantoche) de un partido o de su propia ambición. Los periódicos valencianos nos transmiten la imagen de un Valle-Inclán triunfador y seguro de su trayectoria artístico-ideológica. Sin embargo, su rechazo de la actualidad en favor de una perspectiva intemporal, tan evidente en sus conferencias, no podía menos que abrir un abismo entre esa trayectoria de éxito y su visión crítica tanto de España como de sí mismo. Contemplado desde las ideas que aparecen en los documentos rescatados aquí, esa actualidad no era «más que una negación, ya que pasa y desaparece». Si nos fijamos menos en la imagen triunfadora del Valle-Inclán de 1911 y más en sus palabras, se evidencia un profundo conflicto, causa tal vez de la crisis que se produjo poco después en su vida y su obra[16]. El paso por Valencia marcó un momento de gran plenitud para Valle-Inclán, como aquel que preludia el cambio de la marea.

La Voz de Valencia, 28-5-1911, p. 1

Ayer tuve el inmenso placer de estrechar la mano del supremo novelista y poeta D. Ramón del Valle-Inclán. Yo supe que el escritor sublime, el in-

la compañía más prestigiosa de España. La buena acogida dada a Voces de gesta *por periódicos como* El Correo Español *no sorprende, dada la orientación del «Diario Tradicionalista» y defensor de don Jaime de Borbón. De ahí que Gregorio Campos terminara su reseña del estreno en Madrid así: «Una nota simpática presenciábamos anoche, finalizada la representación, en el saloncillo de la Princesa. El genio de la elocuencia rendía el honor de su pública admiración al escritor insigne de* Los cruzados de la causa. *El gran maestro Vázquez de Mella y el maestro de escritores, Valle-Inclán, platicaban rodeados de literatos y artistas» (27-V-1912, pág. 1). En cambio sí llama la atención la recepción acordada por el mismo periódico a* La marquesa Rosalinda, *estrenada el 5-III-1912 también por María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. En esa ocasión, el crítico elogió desmesuradamente al autor teatral, presentándole como la «encarnación del aristocratismo tradicional», «escritor de añeja cepa» e «hidalgo literato» que sólo se podía comparar con «aquel otro caballero manco que se llamó Miguel de Cervantes Saavedra» (Gregorio Campos, «Ante un estreno. 'La Marquesa Rosalinda'»,* El Correo Español, *5-III-1912, pág. 1).*

[15] *Ver* Un Valle-Inclán olvidado, *pág. 35.*

[16] *En «Valle-Inclán en 1913-1918: El gran viraje», Manuel Durán mantiene que éste «acontece durante los años de la primera guerra mundial» y que «desvía su atención, antes fija en la be-*



comparable cantor de los gestos de nuestra raza, el más grande de los literatos españoles, se hallaba en Valencia, y acudí presuroso a rendirle mi humilde tributo de admirador, el tributo para mí honrosísimo de escuchar algunos momentos sus palabras con la veneración que inspira la grandeza espectral de los genios.

He visto a Valle-Inclán. El inmortal soneto que le dedicó el más insigne de nuestros poetas modernos, Rubén Darío, refleja maravillosamente la figura de este personaje real y simbólico, encarnación del espíritu español, que es tradición, luz, amor y poesía. [...]

Valle-Inclán no había venido nunca a Valencia. Está encantado de las bellezas de nuestra ciudad. Nos ha dicho que es una de las ciudades españolas que conservan con más intensidad la tradición. Los clásicos zaguanes de nuestras casas, con su escalera en el fondo como parte decorativa del conjunto, le parecen evocadores y mucho más típicos y hermosos que los famosos patios de Sevilla...

—¿Cuándo se estrena su tan esperada obra *Voces de Gesta*?

—En eso andamos ahora. Hoy precisamente hemos estado trabajando en el decorado e indumentaria, y pienso que la compañía Guerrero-Mendoza la estrene inmediatamente en Barcelona[17]. Se hubiera estrenado en Valencia de haber tenido ultimados los detalles de la representación.

Le hemos interrogado sobre la nueva obra. Con amabilidad exquisita ha contestado a nuestras ansiosas preguntas: *Voces de Gesta* es una tragedia en tres jornadas y en verso. Es una obra en la que recoge todos los latidos y aspiraciones de la tradición y de la raza españolas. La escena no tiene época determinada. Aunque se desenvuelve entre pastores, no se circunscribe a tiempo alguno lejano. Hay en la tragedia una cabeza que cae cortada, que recuerda la hazaña de Judith; un robo de doncellas, que evoca el rapto de las sabinas; rapiñas y talas en los campos, que representarán las últimas guerras civiles. Es una obra que simboliza lo eterno de la humanidad, lo que no cambia.

Voces de Gesta ha sido escrita en verso y Valle-Inclán ha querido introducir y afirmar en la literatura española el divino metro latino, el cadencioso y elegante hexámetro, que con tanto éxito cultó *Carducci* en sus *Odi barbare*[18].

En la forma y en el fondo será la nueva obra de Valle-Inclán original y grandiosa. [...]

Larga ha sido nuestra conferencia con Valle-Inclán. Hemos hablado de los poetas de hoy, y yo he gozado sumamente al oír confirmada por labios tan augustos la justicia de la adoración que siente por Rubén Darío. No encontraba calificativos adecuados para ensalzar el talento, el espíritu religioso, el hondo sentimiento, la altísima poesía del gran nicaragüense. Entre

lleza intemporal, hacia el presente concreto y el 'dolor de España'» (De Valle-Inclán a León Felipe, *México, Finisterre, 1974, pág. 51). Habrá que entender este juicio, situando la crisis unos años antes y descubriendo su génesis precisamente en esa mirada «intemporal» ante su actualidad dolorosa.*

[17] *La obra se estrenó el 18 de junio en el teatro Novedades de Barcelona. Al otro día del estreno* El Mercantil Valenciano *informó que a «la función asistieron muchos carlistas; pero las ovaciones fueron independientes a las ideas políticas del autor» (pág. 3).*

[18] *Se trata del poeta italiano Giosuè Carducci, autor de* Odi barbare, *cuya métrica resultó polémica tras la primera edición de 1877.*



los jóvenes, prefiere a *Azorín* y a Marquina, para cuya obra, *La alcaidesa de Pastrana,* tuvo frase de verdadero elogio.

Le hablé de mi creencia en la definitiva orientación de la literatura española hacia la tradición, y del gran respeto que en mi juicio han alcanzado para el cristianismo las obras de mi interlocutor[19]. Me dijo que si en España es evidente el renacimiento religioso y tradicional, es en Francia inmensamente mayor.

Voces de Gesta es una obra que encierra un hondo sentido cristiano. Ya era hora —nos dice conmovido Valle-Inclán— de que después de diez años de dramas anticristianos, se llevara al teatro español una obra de contraria tendencia. Por eso mismo tendrá muchos enemigos.

¿Enemigos? ¿Tú puedes tener enemigos, maestro? Sí; los enemigos de España.

Pavía

«Concepto de la vida y del arte»
El Mercantil Valenciano, 31-5-1911, p. 1

Anteanoche dio su anunciada conferencia en el Círculo de Bellas Artes el ilustre literato D. Ramón del Valle-Inclán.

El salón de actos hallábase repleto de distinguido público, ávido de oír al conferenciante.

El señor Fillol, presidente del indicado Círculo, pronunció breves palabras de presentación, haciendo un caluroso elogio del señor Valle-Inclán. Al subir éste al estrado fue saludado con grandes y prolongados aplausos.

Es muy difícil reproducir siquiera sea pálidamente cuanto dijo en su hermosa oración el insigne literato, tanto por la belleza del lenguaje como por el fondo de las ideas expuestas; así que nos limitaremos a dar un extracto de tan notable conferencia.

Empezó diciendo:

«Honrado por la invitación del Círculo de Bellas Artes, he de dirigiros la palabra a vosotros, artistas de Valencia, la ciudad en donde parece revivir la vida apasionada e intensa de una de aquellas ciudades del Renacimiento, vida que fue a la par de sutilezas retóricas y de ansias de arte mezcladas con violencias inauditas sobre un fondo de crueldad, de barbarie y de sangre. Valencia conserva todo aquel prestigio, porque esta ciudad es como una bella musulmanita que suspirase y aromase en una playa dorada del mar Tirreno.

Y pues me encuentro entre vosotros, todos artistas, he de desenvolver en esta hora el concepto de la vida y del arte.

[19] *Severino Aznar, pensando tal vez en* Sonata de estío, *había sido más fiel al espíritu de la obra temprana de Valle al notar, en* El Correo Español *(Madrid) el 21-III-1910: «No fue siempre como hoy Valle-Inclán, y* no puede decirse todavía que ha salvado todas las etapas de su afortunada evolución. *Sus primeros libros saben demasiado a* paganía» *(citado por Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán y la prensa de Galicia: El* Diario de Galicia», Boletín de la Fundación Federico García Lorca, *7-8 [diciembre 1990], pág. 81).*

Suele decirse que el arte es la vida; mas con esto apenas se hace sino una enunciación oscura, si juntamente con ella no se esclarece y afirma lo que la vida sea.

La vida es algo como un fruto del tiempo, como una derivación de las horas y de los días, la tela inconsútil que tejen los astros; y el tiempo no es para nosotros sino una corriente de eternidad, un antes y un después, unidos por una negación, por algo que no se cuenta, por una cantidad infinitamente pequeña, a la cual nos obstinamos en llamar presente. Tal es nuestro orgullo. Porque el presente sólo puede existir con relación a las cosas infinitas, aquellas que no pueden tener ni antes ni después porque la eternidad es su sustancia. Pero cualquiera que sea el concepto que un artista pueda tener de la vida, ya la considere como una aspiración a la unidad, como un ansia para acercarse a Dios y darle a todas las cosas el anhelo de perpetuarse y de parar el tiempo, ya como un río que se trasmuda y corre sin detenerse en el presente del pasado al futuro, su aspiración será siempre la de hacer inmóviles todas las cosas que le rodean[20]. Porque el movimiento es también una aspiración a la quietud. En los círculos dantescos, el torbellino de las almas no es sino el ansia proteica de girar eternamente para poder estar en todas partes e igualarse con Dios[21].

Si ese torbellino fuese tal que llegase a hacer desaparecer la medida de las horas, que llegase a hacerse incontable para nuestros ojos cuando menos, ya habría llegado a la inmovilidad, como ocurre con la rueda de la máquina, que cuando su velocidad es extrema a nuestros ojos, ya finge estar quieta[22].

Es, pues, la aspiración del arte perpetuar las formas, perpetuar los ritmos y dar a todas las cosas un sentido esotérico de eternidad y de unidad. Y así, todo artista ha de disciplinar su espíritu con tan austera disciplina, que todas las cosas le revelen lo que tienen de efímeras y aquello que tienen de permanente o, cuando menos, de durable[23]. Para llegar a esta disciplina conviene ante todo adiestrarse en evocar y en recordar, porque en el arte, y en cuanto a la obra de arte atañe, nada es como es, sino que todo es como se recuerda[24], y el recuerdo se forma y cristaliza en nosotros por la suma inconsciente que hacemos de momentos análogos, y claro está que el mayor número de estos momentos hará más tenaz el recuerdo, aquello que hemos visto muchas veces nos será siempre más conocido que aquello apenas un momento entrevisto. Por eso nada más absurdo que la modalidad de algunos pintores que han creído encontrar en la luz el elemento principal y duradero de las cosas, cuando es el último de los accesorios; claro está que hablo de la luz en concreto y no en abstracto.

Si pensamos en dónde está la razón de que a un hombre le distingamos de otro hombre, veremos que esta razón se encuentra en la expresión, en

[20] *Cf.* La Voz de Valencia *(30-V-1911): «dice que el arte ha de ser no sólo el comentario a la actualidad, a lo presente, pues lo presente no es más que una negación, ya que pasa y desaparece; el arte ha de ser el sentimiento y la versión del pasado y el futuro, dando así la mayor amplitud a la idea y acercándose de esa manera el artista más a Dios, de quien el arte procede, y para quien todo es presente, inmutable» (pág. 3).*

[21] *Añade* Las Provincias *(30-V-1911): «Para nuestro artista, tanto más encanto de arte existe en las cosas, cuanto más misterio encierran éstas. Y el misterio más grande que la vida humana puede ofrecernos es la muerte. Cuando ésta llega, los rasgos humanos adquieren grandeza trágica y muestran lo infinito inexcrutable: es la perfecta belleza» (pág. 1).*

[22] *«Como ejemplo relativo de esa aproximación a ese ideal artístico, presenta la esfera, que es lo que más se acerca al infinito. El punto central de la esfera, único, absoluto, todo lo domina, todo le está subordinado»* (La voz de Valencia).

[23] *Cf.* El Pueblo *(30-V-1911): «Los grandes artistas de todos los tiempos sólo aspiraron a convertir en forma lo más duradero [...], recogiendo las formas que no tienen modificación, que son permanentes, dejando lo efímero que pasa mañana sin dejar recuerdo. No hay que hacer objeto primordial del arte lo accesorio» (pág. 2).*

[24] *Cf.* El Correo *(30-V-1911): «Nada es como es —dice—. Todo es como se recuerda. Un retrato no es el origi-*



la línea y en el color, pero nunca en la luz, porque ésta es tan efímera y mudable que no puede servir ni como elemento de conocimiento ni como elemento de individuación de los seres; que de antiguo convienen los filósofos en que la materia es el principio de individuación.

Nada pues, más absurdo que esa corruptela artística, que ese vanidoso virtuosismo que da a la luz tan grande importancia que la hace único objeto de su arte[25] y aun llega a querer perpetuarla en aquellos momentos en que confunde y altera la forma sustancial y permanente de las cosas.»

En brillantes períodos, llenos de hermosas imágenes, fue ampliando después cuanto había expuesto[26], y terminó con un párrafo magnífico, que valió al señor Valle-Inclán una ovación cariñosa y entusiástica.

En el transcurso de la conferencia fue interrumpido varias veces por los aplausos del público.

Éste salió complacidísimo de tan importante acto.

Al terminar la conferencia fue obsequiado el señor Valle-Inclán por la directiva del Círculo con un *champagne* de honor, y el ilustre literato, de-

nal de antes de aquel momento preciso en que lo halló el artista. El original pasó, envejeció, murió; el retrato recuerda un momento de aquella vida, lo vemos a través del recuerdo que se hace como una suma de valores análogos» (pág. 2).

[25] *Precisa* Las Provincias: *«Sorolla pintando la luz, la vida, está más lejos del arte que el Greco cuando hacía un retrato de persona a quien no viera, tomándolo de la mascarilla en yeso de aquella persona muerta».*

[26] La Voz de Valencia *recogió los siguientes puntos del final de la conferencia:*

«La visión de la Tierra no ha de ser desde un punto que podríamos llamar llano, sino desde una altura para que la visión del paisaje fuese circular, así lo hacían los pintores antiguos.

El crítico [Z]ola decía que 'el arte es la visión de la vida a través de un temperamento'; esto es falso, la visión ha de ser múltiple, por eso las obras artísticas más grandes son las que ha creado un pueblo y no un artista.

Magníficamente pone como ejemplo gráfico la descripción de un incendio, en que un espectador no puede ver más que una parte determinada del incendio, mientras varios, situados en distintos puntos, pueden tener idea completa de él.

El arte —dice luego— no es más que una elevación que nos ha de acercar a Dios.

Elogia y presenta como modelo de pintura, en la que se demuestra la impresión de un algo más que el presente, 'La Gioconda', de Leonardo da Vinci. La expresión de 'La Gioconda' es ambigua; no sabemos si está seria y se apresta a sonreír, o si sonríe y va a ponerse seria; es una expresión que se alarga. *[Cf.* El Correo: *El artista ha de dar a sus obras lo que el conferenciante llama prolongación del momento.]*

Esa ambigüedad que tiene la pintura de Vinci de dos sensaciones tan grandes, es como la del alba y el crepúsculo cuando sentimos el día que se va y al mismo tiempo la noche que llega, la noche muriente y el día cercano. Por eso son éstas las mejores horas para la oración.

Elogia al Greco. Todas sus figuras tienen una máscara espiritual que quizá no fuese en muchos momentos la que aquellos personajes tenían, pero es la que sorprendió el artista como más sintética y universal.

La razón de la síntesis pictórica a que llegó el Greco depués de su primera manera, quizá fue debida a un incidente, al retrato que tuvo que hacer del cardenal Tavera, ya muerto, tomando por modelo la mascarilla que del cardenal había hecho el escultor Berruguete.

[Cf. El Pueblo: *El Greco dio a sus figuras una trascendencia mística, las infundió un gesto de tortura que tal vez no tuvieran los españoles de entonces. Pero esas caras exaltan los méritos del Greco que no se fijó en la vida banal que borra los rasgos íntimos de los seres y sí en la muerte que los restablece.]*

Terminó el conferenciante diciendo que saber ver el pasado, el porvenir, en una síntesis de sentimientos, de tiempo, era la gran oración de todos los artistas. [Cf. El Correo: *«Terminó diciendo que en hacer síntesis de sentimiento y de tiempo, del pasado y el porvenir, está la verdadera misión de todos los artistas.]*

seando corresponder a las atenciones de que fue objeto y como recuerdo de su visita, escribió en un álbum unos inspirados versos.

El Correo (Valencia), 1-6-1911, p. 1

Ayer tarde dio Valle-Inclán su conferencia en el Círculo legitimista. Asistió un público numerosísimo.

Habló de la España tradicional, del alma de España, «loba sin hiel que llevó su fe por el mundo como llevó Roma sus águilas imperiales»; de aquella España cuyos soldados «eran apóstoles de una idea vestidos de hierro, que empuñaban la espada que, al ponerla en el yunque, se rociaba con el agua bendita de la religión»; de la España siempre religiosa y caballeresca. En la Historia de España se ven siempre mezclados estos sentimientos.

El intelecto español está encarnado más que nada en los moralistas. Sobre la obra de Séneca, Cervantes, Jorge Manrique, Luis de León, parece que pasa el gran viento de la Biblia. Nuestras guerras han sido guerras morales, de religión. Jamás han sido propiamente militares[27].

Los Reyes Católicos, por ejemplo, no intentan la conquista de Portugal sino la de Granada a donde había que llevar una idea. Hernán Cortés, después de conquistar un mundo, se siente más satisfecho del hospital que fundó en México. Miguel de Mañara funda también su obra de Sevilla; todos los españoles han querido perpetuar su nombre, más que en las hazañas, fundando, en una idea de ética, de moral, de religión.

Terminó su hermosísimo discurso entonando su letanía a España, «hierro de lanza, azar de quimera, alma acariciada por los arrullos de la paloma griega y elevada por la audaz águila romana».

En toda su hermosa conferencia el numerosísimo público que le oía tuvo que interrumpirle con sus ovaciones, que fueron al final prolongadas y entusiastas.

«Efímera. D. Ramón del Valle-Inclán» *El Pueblo* (Valencia), 31-III-1912, p. 2

D. Ramón del Valle-Inclán tiene que llamar la atención de alguna manera. Cuando no habla mal de los demás le falta algo al autor de *Sonatas de estío* [sic]; por eso D. Ramón del Valle-Inclán, viendo con dolor que su cenáculo donde pontificaba despotricando, se iba quedando desierto, buscó

[27] *Cf. la transcripción de la quinta conferencia pronunciada en Buenos Aires, menos de un año atrás, sobre el tema «La España antigua»: «Luego, del Valle-Inclán dijo que España no había sido nunca un país de guerreros. [...] 'Todas las guerras emprendidas y sostenidas por España, agregó, tuvieron un fin moral'. 'Así, pues, aquélla fue siempre una tierra de moralistas. [...] Moralistas fueron los conquistadores, continuó, que lucharon para fundar en las tierras desconocidas de América»* (La Nación, *12-VII-1910; ver Aurelia C. Garat, «Valle-Inclán en la Argentina», pág. 110).*



la sombra del árbol de Guernica, cabe el tradicionalismo militante. A falta de cenáculo donde desbarrar sin trabas, aceptó el cobijo de una partida —el jaimismo— para contrabandear sus «humoradas». Porque el autor de *Romance de lobos,* más estilista que sazonado escritor, tiene la humorada de desdeñarlo todo sin pararse en pelillos, ni recordar que existe una Verdad a la que hay que rendir acatamiento. Así, desdeñando y mintiendo, va pasando su vida el épico D. Ramón del Valle-Inclán, que oculta con su barba lacia, el rubor de las bofetadas, y con el cabestrillo el cercenamiento de un brazo, ganadas una y otra vez en sus andanzas de baratero, bravucón y reducido, aunque no resignado.

Yo conocí a D. Ramón del Valle-Inclán en Nuevo Levante. Allí melifluo y cínico, ensartaba disparates, comentados con apicaradas sonrisas del aguafuertista Baroja; pero los demás «enseres» del cenáculo rutilaban seducidos por la fecundia del Pontífice. —«¡Bah! ¡Castilla! —exclamaba con decir lento de doctor monótono, molesto y procaz como el caer intermitente de la gota de agua— Castilla es una ficción; falsas son sus leyendas; su historia, cuentos. Yo no he encontrado más que chozas de adobes en tierras castellanas; pero nunca he visto mansiones señoriales, moles de granito, austeras como los legendarios moradores. Mis mayores, se habrían consumido de tedio en las residencias de los caballeros castellanos»— después, una pausa daba tregua al comentario silencioso del cenáculo, que admiraba al preboste D. Ramón del Valle-Inclán por su sapiencia y sus «conocimientos fidedignos». Solos Baroja, el aguafuertista, Anselmo de Miquel [sic], el pintor notable, y algunos más, subrayaban con francas risotadas las «genialidades» del Antecristo.

El cenáculo se dispersó. Ya el café del Nuevo Levante, no era tienda de campaña en la que pudiera dogmatizar el guerrillero sub-americano D. Ramón del Valle-Inclán. Nadie seportaba [sic] las humoradas del refundidor de «Fuente Ovejuna», y pensó que podía hacerse un cenáculo del jaimismo, loando las gentilezas de los carlistas; el marqués de Bradolín [sic], con su linajuda ejecutoria se hizo faccioso, como se hiciera moro si las jarcas soportasen su tontería. Y D. Ramón del Valle-Inclán, que buscó en el carlismo mercado a sus obras[28] —menos conocedor [sic] que las de Trigo para tormento del delicado estilista— un día, según *El Correo Catalán,* conspiró con D. Jaime, y ahora según *El Correo Español,* presenta la nueva faceta de juglar del Nazareno, iniciando un glosario bíblico[29]. Yo no creo en el fervor cristiano de D. Ramón y se me antoja más en carácter levantando el plano para una invasión de los *requetés* jaimistas, ya que conoce palmo a palmo las tierras castellanas «con sus chozas de adobes». Pero sí le reconozco consecuencia en el menester de hablar mal de todo; y espero que

[28] *Cfr. la nota 9 donde dicha motivación queda desmentida, indicando tal vez que se trataba de un tópico.*

[29] *Será alusión al artículo «Obra nueva de Valle-Inclán. 'Un milagro de Jesús', firmado por Severino Aznar y publicado en* El Correo Español *(Madrid) el 19-III-1912 (pág. 1). Publicaba Aznar la noticia de que Valle estaba escribiendo «un poema escénico sobre episodios del Evangelio» y que éstos serían tres:*

«1.º Un camino de Galilea.

2.º Sobre el lago de Tiberíades.

3.º Las vendimias en Magdala.»

Aseguraba que «Buscar en la Biblia inspiración para sus poemas novelescos y escénicos, es una obsesión en Valle-Inclán desde hace mucho tiempo» y no faltaba una declaración del autor gallego al respecto, de hacía un año:

«—No sé por qué los artistas cristianos no vamos con más frecuencia a beber nuestra inspiración en esa fuente inextinguible de la Biblia. Hace dos mil años que, sin darnos cuenta, estamos trasvasando su poesía, llena de misterio, a nuestras almas. ¿Por qué el artista escénico no podrá trasvasarla a sus poemas o a sus dramas? Ya sé que muchos han fracasado, pero creo que fracasaron porque no supieron conservar en sus obras la pátina de lo sagrado, la serenidad e inalterabilidad de la voz de Jesús: buscaron el camino de las pasiones humanas de sus públicos, en vez de herir esa



en los ocios de sus incursiones bíblicas nos regale con un nuevo libro encomiástico de las virtudes de doña Berta de Borbón y sus andariegas y egregias hijas. Manera de murmurar digna de la alta prez del tundido D. Ramón del Valle-Inclán.

Jullano

Dru Dougherty

cosa divina que la fe deja en las almas: sacrificaron la emoción cristiana a la emoción dramática. Yo voy a hacer una tentativa...»

Aznar terminó su artículo evocando la trayectoria cristiana que Valle se había planteado en su arte:

«Y con un entusiasmo que desbordaba de sus ojos, de su gesto, de su palabra, me contaba sus planes de artista. Concluiría sus episodios de la guerra carlista, eso desde luego; cada día veía más claro lo que en aquella exaltación del alma de la Tradición había de romántico, de epopéyico, de fuerte, pero al mismo tiempo escribiría historias de Santos y episodios escénicos sobre asuntos de la Biblia. En la vida de los Santos había dramas inenarrables y una grandeza espiritual en la que la poesía florecía espontáneamente, atropelladamente, como las plantas en los trópicos. En las narraciones bíblicas, más que en obra alguna de los hombres, podía el artista atisbar esos rasgos de infinitud y de inmutabilidad que, si es verdadero artista, ansía dejar en sus obras, y una cantera de emoción a la que ninguna generación ha sido insensible. Y para acertar, para no exponerse al peligro de una mixtificación o de una interpretación heterodoxa —riesgo tan frecuente— él se empaparía en los escriturarios, en los teólogos, en los hagiógrafos cristianos».



José del Perojo y la *Revista Contemporánea*

Al despuntar de la Restauración, Perojo emprende una tarea que ofrece notable semejanza con la que unas pocas décadas después hará Ortega y Gasset.

J. López-Morillas: *El krausismo español*

I

Sin duda la revista más representativa del período que va del final del Sexenio Revolucionario a la consolidación de la Restauración es una publicación nacida cuando ya los ideales del 68 pasaban a engrosar la tradición viva del liberalismo español. La *Revista Contemporánea,* fundada en los últimos días de 1875 por José del Perojo con el objetivo de convertirla en vehículo de expresión, no sólo de las nuevas ideas neokantianas y positivistas, sino de todo el pensamiento europeo moderno, conoce varias etapas de las cuales únicamente glosamos aquí la que condujo Perojo, y que va desde su fundación hasta 1879, teniendo un importantísimo correlato en la «Biblioteca Perojo». La *Revista Contemporánea* vivirá, no obstante, hasta 1907 y será, con altibajos, uno de los mejores canales del europeísmo de la cultura española, activando su quehacer en la crisis de fin de siglo.

Los años 1875-79 de la *Revista Contemporánea* presentan tres tareas significativas, además de ser plataforma de los artículos de Manuel de la Revilla y del propio Perojo en su debate intelectual con Menéndez Pelayo a propósito de la ciencia española. Se trata del quehacer del director Perojo y de dos de los redactores de la revista, Manuel de la Revilla y Rafael Montoro, ocupado el primero de la habitual sección de la «Revista Crítica» y el segundo de la «Crónica de la literatura inglesa y americana». Creo que resulta innecesario advertir que el conocimiento que de la filosofía alemana tenía Perojo, la formación krausista y la atención al mundo de

la cultura francesa de Revilla, y el estar alerta de Montoro en los devenires de la literatura inglesa y norteamericana, configuran a la *Revista Contemporánea* como la más representativa plataforma del regeneracionismo cultural, por la doble vía del europeísmo y de la creación de frentes de debate progresistas al krausismo ya, por entonces, bastante alejado del marbete de «escuela».

II

El joven crítico Leopoldo Alas saludaba en enero de 1876 la salida en los últimos días de diciembre del año anterior de la *Revista Contemporánea* en el sentido que acabamos de apuntar. Si la introducción de la *Revista Contemporánea* en su número primero (15-XII-1875) dice querer

> reproducir todo el movimiento contemporáneo actual no parándonos en obstáculos ni dificultades, y convertir nuestra revista en el eco fiel de nuestra época,[1]

Zoilito —así se firma Clarín todavía— plantea en su sección «Libros y libracos» de *El Solfeo* (14-I-1876) tres cuestiones que derivan de las pretensiones expresadas por los redactores de la *Revista Contemporánea* en el preámbulo al que aludíamos. En primer lugar, señala Alas las dificultades que iba a encontrar la revista en ser tolerante e imparcial en un ambiente enrarecido por la reacción canovista:

> Fe tiene el Sr. Perojo, y hace bien, en el resultado próspero de toda buena causa. La que él viene a sustentar con su revista no puede ser más santa pero, preciso es decirlo, en esta tierra de los derechos *orovianos* tiene que vencer muchas dificultades antes de alcanzar el éxito merecido.
> El Sr. Perojo se propone ser imparcial, tolerante; no tolerante por humor, ni aun por virtud meramente, sino por sistema, por fe, por esperanza[2].

En segundo lugar, sabedor Alas de que la revista de Perojo asume el proyecto de extender por España el conocimiento exacto y directo de la situación en la que en el momento se encuentran las ciencias, la filosofía y el arte en Europa, reivindica para tal proyecto el carácter de planteamiento patriótico:

> Patriótica es además la empresa del Sr. Perojo; pues procurar enriquecer el pensamiento español facilitando a todas las luces que se encienden en lejanos países, es hacernos un bien mayor sin duda que el de manifestar en alarde imprudente nuestras glorias de talco a la admiración de propios y extraños. No es que no las tengamos legítimas; pero hablando en puridad, sin que nadie nos oiga, son muy pocos los hombres que en España se consagran de por vida al cultivo de alguna ciencia especial; sea necesidad de los tiempos, imposición de las circunstancias o defectos del carácter, hay pocos sabios en España que con miras elevadas, filosóficas, desciendan al pormenor (que no debiera llamarse así) de las ciencias particulares. Al lado del que cultiva,

[1] Revista Contemporánea *(15-XII-1875); pág. 1. Años después, haciendo balance de la vida de la revista de Perojo, Leopoldo Alas escribía en* La Publicidad: *«La* Revista Contemporánea *vino al mundo con grandes bríos, noble aliento y tan legítimas como justificadas pretensiones. Representaba la juventud filosófica y literaria: tenía a Revilla; tenía a Montoro; tenía al malogrado Calvete y tenía a su director Perojo (...) No he de ocultar que hoy la exmonista o expositivista publicación de Perojo vive, sobre poco más o menos, como la momia de Ramsés, hábil y solemne y horrorosamente embalsamada» (Clarín: «Revista mínima»,* La Publicidad, *14-V-1889).*

[2] *L. Alas: «Libros y libracos.* Revista Contemporánea». El Solfeo *(14-I-1876).* Preludios de Clarín *(ed. J.F. Botrel). Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972; pág. 43.*



a su modo, *la ciencia una para deducir enseguida todos los particulares* (como el doctor Faustino de Valera) tenemos el *especialísimo* especialista, de quien se asegura que come polvo, y de ahí su afición desmedida a desenterrar los más significantes manuscritos: vanidad y todo vanidad. En una palabra: en España *somos todos* muchachos que *prometemos* (aparte modestia) todo disposición... y la cabeza caliente...[3]

Clarín, que toda su vida anduvo preocupado por el aislamiento cultural que padecía España y por la fuerza homogénea y dogmática que tenía entre nosostros el escolasticismo, y en varias ocasiones —sobre todo en el prólogo de *Mezclilla* (1889)— proclama la necesidad de abrir las puertas a todos los vientos del espíritu, estima que la *Revista Contemporánea* viene a remover los obstáculos que se oponen a un verdadero europeísmo y, en consecuencia, la cree empresa digna de agradecimiento, sobre todo —y este es el tercer punto clave de su argumentación— si el quehacer de divulgación del pensamiento europeo se lleva a cabo mediante una prosa castiza y correcta:

Reconocer nuestra *pobreza* científica no es ser antipatriotas, pero seríalo olvidar la riqueza que en otras materias poseemos: nuestro lenguaje es joya que nos envidian muchas naciones. Pues guardemos con gran cariño y cuidado esta joya de más valor por ser heredada. En las mismas páginas de la *Revista* he visto dignos modelos de frase correcta y castiza, que debieran emular los traductores de otros trabajos publicados en el periódico del Sr. Perojo. Especialmente para los artículos de amena literatura, debe procurarse un gran esmero en la forma literaria; una traducción casi literal de una legua teutónica no puede hacer buen efecto en castellano; el estilo cortado de los franceses y sus modismos son lo más opuesto que hay entre ese idioma y el nuestro, su hermano[4].

En el intento —reconocido con habilidad y lucidez por Clarín— de convertirse en plataforma de los verdaderos intereses de la ciencia y de la literatura patrias, la *Revista Contemporánea* cuenta —lo apuntábamos más arriba— con la labor señera de su director. José del Perojo, cubano que había estudiado en Heidelberg bajo el magisterio de Kuno Fischer —promotor del movimiento neokantiano—[5], y del que Adolfo Posada escribe en 1907:

Recuerdo haber oído a mi inolvidable maestro Clarín hablar, con elogio, de la seria preparación filosófica —kantiana— del señor Perojo[6],

llamó la atención del mundo cultural español desde las páginas de la *Revista Europea* con una serie de artículos sobre la filosofía alemana —Kant, Heine, Schopenhauer...— antes de pasar a comandar la empresa de la *Revista Contemporánea* y de la editorial anexa, en cuyas prensas aparecieron bajo el rótulo de «Biblioteca Perojo» libros de Voltaire, Spencer, Darwin, Walter Bagehot (el importante *Origen de las naciones*, traducido por Pedro Estassen), y novelas *—Doña Luz—*[7] y ensayos *—Disertaciones y juicios literarios—* de don Juan Valera, entre otras obras.

Lo que luego serían los *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* representan el primer esfuerzo de Perojo y, desde luego, el más im-

[3] *L. Alas: «Libros y libracos.* Revista Contemporánea». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 43-4.*

[4] *L. Alas: «Libros y libracos.* Revista Contemporánea». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 44. El problema de la terminología a adoptar en las traducciones —sobre todo de la filosofía alemana— aletea en todas las discusiones del momento, probablemente por la* especial *jerga que los krausistas se habían visto obligados a emplear.*

[5] *El libro de Perojo,* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania *(Madrid, Imp. Medina y Navarro, 1875) está dedicado al «ilustre Dr. Kuno Fischer». Para un enclave de las posiciones neokantianas en España deben verse las atinadas páginas del excelente libro de Diego Núñez Ruiz:* La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis. *Madrid, Túcar, 1975.*

[6] *A. Posada: «El libro de Perojo».* Autores y libros. *Valencia, Sempere, 1909; pág. 242.*

[7] Doña Luz *había aparecido antes y en varias entregas en las páginas de la* Revista Contemporánea.

portante en los primeros meses de la Restauración, por conectar la cultura española con la cultura europea al margen ya de la anterior tarea de los krausistas. Ensayos de divulgación, quieren poner sobre el tapete un temario de debate al mismo tiempo que insinúan vías y caminos para entroncar con Europa a través de la indagación alejada de cualquier sistema porque —seguimos al profesor López Morillas— «los sistemas según Perojo, encarnan la infancia de la filosofía. Sólo cuando ésta apadrina la libre indagación puede asegurarse que ha alcanzado la edad viril»[8].

En el primero de ellos, «Kant y los filósofos contemporáneos», aparecido en la *Revista Europea* (21-III-1875), afirmaba no querer sentar ortodoxias sino mostrar las diversas direcciones que había tomado el pensamiento alemán, partiendo para ello de una postura que no repugnaría el nombre de ecléctica:

Es verdad que existen variadísimas direcciones, y que éstas se caracterizan particularmente por el sello individual de cada uno de los pensadores; pero no es menos cierto que sólo un estado semejante del pensamiento puede realmente impulsar e incitar a los hombres profundos a dar mayor fuerza y solidez a sus obras y librarles de los estériles moldes del sectarismo. Cuando las escuelas filosóficas pierden fuerzas propias para competir unas con otras; cuando una sola ejerce la supremacía y ha cesado toda lucha con las que le disputaban sus conquistas; cuando, en fin, cae la libertad y sólo la autoridad rige tiránicamente al movimiento filosófico, éste deja de ser tal y no significa ya el trabajo libremente producido para la investigación de la verdad[9].

De ello se colegía un rechazo del exclusivismo, aberrante camino para posibilitar la verdadera regeneración espiritual de España:

El exclusivismo, verdadero y acaso único error científico, reduce a tan pequeños límites las más amplias concepciones humanas, que es el peor de los guías que para nuestro caso podríamos tomar[10].

Los restantes ensayos de Perojo tienen este mismo denominador común, que podemos definir como un afán de divulgación a la vez que un catalizador del debate cultural e intelectual. Así, en el que versa sobre Schopenhauer, —y que tenemos como uno, sino el primero, de los primeros asedios que en castellano se hacen al pensamiento del gran filósofo alemán— reconoce en la filosofía del autor de *Parerga y Paralipomena* la expresión de un momento de la cultura europea sin veleidades de totalidad pero con interés para la comprensión del estadio del que Perojo se sentía contemporáneo:

No somos nosotros los que creemos que la obra de Schopenhauer pueda ponerse a la altura de aquellas reformas que revuelven por completo la manera de ser de un pueblo y de una civilización, y que, con su presencia, establecen en la Historia una estampa imperecedera por la transformación que ocasionan, sino que la estimamos principalmente como la expresión psicológica de un momento de nuestra cultura contemporánea, y mejor aún, como un espejo, aunque parcial, que reflejara a las generaciones venideras gran parte de nuestra vida que de otro modo permanecería para ellos totalmente oculta, o a lo sumo atribuida a la fantástica imaginación de los poe-

[8] *J. López Morillas:* El krausismo español. *Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1980; pág. 103.*

[9] *J. del Perojo: «Kant y los filósofos contemporáneos».* Revista Europea *(21-III-1875); pág. 86.*

[10] *J. del Perojo: «Kant y los filósofos contemporáneos».* Revista Europea *(21-III-1875); pág. 86.*



tas. Este es, pues, uno de los valores que indudablemente hay que reconocer a Schopenhauer, y que, unido a la belleza y riqueza de su estilo, profundidad de pensamiento, constituyen tres cualidades, cultura histórica, estética y filosófica, las cuales no permiten su olvido, y le aseguran un puesto eminente entre los primeros pensadores de nuestros siglo[11].

Por último, hay que advertir que los dos ensayos sobre «La antropología moderna en Alemania» (*Revista Europea*, 30-V y 6-VI-1875) se convierten, a su vez, en una de las más importantes contribuciones al desarrollo de lo que Alfredo Calderón había de llamar en una obra de 1879 «movimiento novísimo de la filosofía natural en España»[12] y en la que también participaban los krausopositivistas como González Linares, Salvador y Laureano Calderón. La posición de Perojo es en este terreno la de un nuevo, pero independiente, divulgador, pues si bien sus querencias neokantianas afloran, sin marcar definitivamente los ensayos, tal y como reconocía en un inteligente estudio González Serrano:

Partidario de la doctrina kantiana, sobre todo en su última evolución, la llamada neokantismo, fue el malogrado Revilla y ha sido y aún es propagador de las mismas ideas el Sr. Perojo[13],

también es cierto que por estas fechas —momentos iniciales de la Restauración— «el darwinismo viene a ser en este período extensión positivista, de hecho el positivismo encuentra en él uno de sus mayores refuerzos»[14], y, además, Perojo habilitará la biblioteca que lleva su nombre para que obras como *Historia de la creación natural* de E. Haeckel vean la luz con prólogos entusiastas de las nuevas corrientes como es el caso del que Estassen coloca al inicio de la presente edición de Haeckel.

III

El impacto de los artículos de Perojo debe medirse por las reseñas que obtuvieron al publicarse inmediatamente componiendo el libro *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania.* Cuatro son las reseñas que de dichos artículos conocemos. Dos aparecieron en las revistas más prestigiosas de la España que vería nacer la *Revista Contemporánea.* Se trata del que Manuel de la Revilla publica en la *Revista de España* bajo el título de «El neo-kantismo en España» (29-XI-1875) y la que Rafael Montoro da a la luz en la *Revista Europea* el 11 de octubre de 1875. A ellas hay que sumar la que Leopoldo Alas publica en la sección «Libros y libracos» de *El Solfeo* (10 y 14-X-1875) y la que firma Urbano González Serrano en la prensa de la época y recoge posteriormente en su obra *Ensayos de crítica y de filosofía*[15].

[11] *J. del Perojo: «Arturo Schopenhauer».* Revista Europea *(16-V-1875); pág. 408.*

[12] *Alfredo Calderón:* Movimiento novísimo de la Filosofía natural en España. *Madrid, Medina, 1879. Más datos sobre este particular en el libro de Diego Núñez Ruiz:* El Darwinismo en España. *Madrid, Castalia, 1977. Puede completarse con los estudios de A.S. Porto Ucha:* La Institución Libre de Enseñanza en Galicia. *A Coruña, Ediciós do Castro, 1986 y de P. Faus Sevilla:* Semblanza de una amistad. Epistolario de A.G. de Linares y F. Giner de los Ríos (1869-1896). *Santander, Estudio, 1986.*

[13] *U. González Serrano: «La filosofía contemporánea».* En pro y en contra (Críticas). *Madrid, Lib. de Victoriano Suárez, 1894; pág. 11. González Serrano reconocía aún años después que era más importante el establecer divulgaciones del movimiento filosófico general que desarrollar un* sistema *único.*

[14] *F. García Sarria: «Introducción» a G. Alas:* El darwinismo *(Conferencias pronunciadas en el Casino de Oviedo en los días 25 de febrero, 4 y 11 de marzo de 1887). University of Exeter, 1978; pág. XIII.*

[15] *Me ha sido imposible localizar la revista en la que González Serrano publicó la reseña del libro de Perojo. Sin embargo, fiándonos de la información de Clarín en su reseña de* El Solfeo, *la revista donde apareció el artículo de González Serrano debió ser la* Revista de Instrucción Pública.



El análisis de Zoilito es el primero cronológicamente. Clarín empieza por trazar un recordatorio de la estancia de Perojo en Alemania para inmediatamente después certificar el decadente estado de la ciencia en España:

España, que si decadente en todo, alcanza, en lo que respecta a la ciencia libre —es decir, a la ciencia— el período más miserable, de más absoluta inopia [16].

A continuación, Clarín, como tantas otras veces, desliza su pluma por la pendiente autobiográfica y recuerda con el tinte irónico que caracteriza muchas de sus colaboraciones en *El Solfeo* su llegada a Madrid para estudiar al lado de Giner, González Serrano, Camus, etc.:

Hasta que un día ocurrióseme asistir a las explicaciones de ciertos profesores, atraído por el demonio de la curiosidad. Tenían los tales una fama, que no parecía envidiable —después supe que lo era—, hasta mi pueblo habían llegado rumores que corrían acerca de estos misteriosos personajes. No se decía precisamente que se comieran los niños crudos; pero sí que vivían en comunión pitagórica, entregándose a ritos sacrílegos, y, sobre todo, corrompiendo el espíritu de la juventud con doctrinas que llevaban la confusión a la teología, que marcaban la lógica y dejaban el espíritu sin saber a qué atenerse. En resumen entré en esas cátedras; allí, sobre todo, se enseñaba esto: que la filosofía no es cosa de broma, que sea lo que sea la verdad, es preciso buscarla desde el principio, *sin dejarse atrás nada y sin admitir irracionales imposiciones;* que la ciencia es cosa para toda la vida, que no excluye el sentimiento, la religión, el arte, y es más, que se puede aprender filosofía sin libros de texto. Lo confieso, todo esto me enamoró. Caí en las redes tendidas por aquellos hombres, como otros amigos míos, muchos de los cuales, al cabo, desenredaron las mallas, y hoy viven libres y contentos. Yo no, siempre en mis trece [17].

Cita larga que tiene, sin embargo, alta importancia: la de presentar a los maestros krausistas como adalides del mundo estudiantil de la generación de Alas, mostrando, a la vez, el valor que la filosofía que más que enseñar, predicaban, tenía para la vida y su cotidianidad.

Hace referencia Clarín a la Restauración y a la dureza con que los profesores krausistas fueron tratados durante la llamada «segunda cuestión universitaria»:

Sobrevinieron acontecimientos que todo el mundo sabe de memoria y aquel único agujero por donde la ciencia verdadera respiraba en España tapose a cal y canto [18].

Lo que derivó en que, salvo excepciones, se paralizase el fervor por la ciencia y la filosofía europeas en España; parálisis que el libro de Perojo viene a romper o cuando menos trata de remover.

Entrando en el análisis de la obra —que Clarín reserva para el número de *El Solfeo* del 14 de octubre— el genial escritor asturiano decide, más que analizar la doctrina expuesta que, sin duda, se prestaría a discusión desde su óptica de joven discípulo del krausismo, subrayar la validez histórica de la tarea llevada a cabo por Perojo por varias razones que pasamos a indicar. En primer lugar, porque tiene una unidad de propósito, cual es:

[16] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». El Solfeo *(10-X-1875)*. Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 17.*

[17] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 17.*

[18] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 17.*



desmentir una afirmación que corría entre ciertos círculos por muy válida, la de que en Alemania reina en materia de filosofía una desastrosa decadencia, la anarquía en que Grecia acabó con el pensamiento filosófico después que dejaron de brillar los astros mayores Platón y Aristóteles[19].

Es decir, Clarín comparte una de las ideas clave del propósito de los *Ensayos* de Perojo: hacer una revista de la filosofía actual en Alemania es mostrar que, si bien se han producido disgregaciones en los *sistemas* filosóficos, ello no es síntoma indicador de decadencia filosófica, sino más bien señal de una ley biológica de la conciencia humana, que, hasta cierto punto (Clarín no lo indica pero parece pensar en ello), coincide con la disgregación que de la escuela krausista se estaba operando en España.

En segundo lugar, subraya que la obra, cuyo carácter de exposición realza en varias ocasiones, tiene una unidad de tendencia:

una tendencia al neo-kantismo, no como resurrección imposible del sistema kantiano en todas sus partes, sino como reconocimiento de la inmensa influencia del criticismo en todos los sistemas posteriores, y como dirección, la más adecuada a las exigencias de la filosofía en estos momentos con las restricciones y modificaciones que el Sr. Perojo se detiene a especificar[20].

Se da cuenta Clarín, en tercera instancia, que hay en los *Ensayos* de Perojo una voluntad de acercar la ciencia a la realidad, lo que supone un alejamiento de posturas idealistas que, en cierto modo, la futura *Revista Contemporánea* va a consolidar, divulgando lo que Alfredo Calderón llamó filosofía novísima, básicamente pensamiento que derivaba por los caminos de la psicología propugnada por Wundt, a quien Perojo dedica una parte de uno de sus ensayos, y en quien Alas hace por vez primera hincapié en sus escritos:

analiza los estudios de las ciencias particulares, y procura mostrar la influencia que en ellas ha tenido la filosofía así como señala derroteros en que ambas fuentes de la ciencia pueden marchar unidas prestándose mutuo apoyo, y la necesidad de esto procura hacerla más palmaria, analizando un discurso de Wundt[21].

Subraya Clarín, por último, largamente, las cualidades de expresión de Perojo que son, a su juicio, dos:

la profunda penetración y hasta el amor del material escogido[22]

y la ninguna afectación del estilo, que incluso llega a hacer agradable, ingenuo y simpático un libro que, dado su fondo filosófico, parece *a priori* bastante difícil. Tal interés de Alas por la *forma* expositiva de las ideas filosóficas revela cuán pronto el gran escritor asturiano estuvo interesado por hacer accesible el desarrollo del pensamiento filosófico europeo en España de un modo que no violentase la propia sustancia castiza de la lengua que siempre quiso preservar. Sintomático es que años después —veinte años

[19] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 19.*

[20] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 19.*

[21] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 19. Debo advertir en este punto que la edición —magnífica por otra parte— de los* Preludios *contiene tanto en la página 19 como en el índice onomástico una lamentable errata: escribe Wendt por Wundt. Recientemente —creo que fue el profesor Gonzalo Sobejano el primero en indicarlo— se viene sosteniendo que la inflexión que llevaría a Clarín a defender con inteligencia e independencia los postulados del naturalismo (que tanto afectan a* La Regenta *como ha mostrado indiscutiblemente el profesor Vilanova), tiene que ver con la influencia que las ideas psicológicas de Wundt ejercieron en él, vía González Serrano, y que posibilitan la influencia del positivismo en algunas zonas de su pensamiento, dejando —creo— bien a salvo la metafísica y la ética. La primera referencia de interés al acercamiento de la filosofía y las ciencias particulares —psicología— que Clarín hace en su obra es ésta, y en ella está presente Wundt.*

[22] *L. Alas: «Libros y libracos.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Ale-



después— al dar cuenta del movimiento filosófico del momento, señale como una de las causas que acabaron por matar al krausismo (sin duda se refiere al krausismo como *escuela)* fue lo intrincado de su lenguaje:

El krausismo que prosperó algo, murió ahogado entre preocupaciones reaccionarias y vicios propios de su renacimiento español. Hablaba muy mal, y entre ese vicio y la Restauración le mataron... en lo que valía menos. Lo mejor del krausismo español era la personalidad de D. Francisco Giner, que, por fortuna, aún vive, aunque, por motivos respetables, trabaja en la filosofía de manera muy práctica y útil, pero no bastante fecunda para los fines de propaganda filosófico-literaria[23].

Párrafo en el que Clarín insiste por enésima vez en su trayectoria intelectual en la necesidad de la divulgación filosófica en España. Ahora, en la última década del siglo, poniendo especial énfasis en la especulación desinteresada para la cual cree que la raza tiene escasas cualidades.

La reseña de uno de los maestros de Clarín, Urbano González Serrano, empieza por señalar ciertas incoherencias de estilo que no empecen para que le parezca un libro importantísimo en el panorama de la cultura española, que veía cómo por esas fechas quedaba vacío de creatividad —dado el asunto de la «segunda cuestión universitaria»—[24] el foco de las cátedras regentadas por los krausistas. Enseguida señala, además, el carácter expositivo y divulgativo de la obra de Perojo, lo que le parece mérito indiscutible:

Como libro de exposición más que de pensamiento propio satisface necesidades urgentemente sentidas en la vida agitada de nuestros tiempos, falta de tranquilidad y sosiego para conocer fundamentalmente todos los múltiples matices del fecundo pensamiento moderno[25].

También indica González Serrano el carácter de «muestra» o «antología» que tiene la obra de Perojo, dado que dedica su atención a la filosofía (Kant, Schopenhauer, Wundt), a la poesía (Heine), a la ciencia (Darwin, Haeckel, etc.) y a la teoría histórica (Stahl y Romer). Pasa después a un análisis pormenorizado de cada uno de los ensayos que componen el libro, destacando varios rasgos que coinciden con las anotaciones de Alas. El primero es resaltar el combate que las páginas de Perojo dan al exclusivismo científico como causa del alejamiento de la naturaleza de la verdad primero, y como causa de la decadencia filosófica después, escribe González Serrano:

Imbuido de esta idea salvadora y convencido de la fecundidad inagotable del pensamiento humano, dice acertadamente el Sr. Perojo que cuando cae la libertad y sólo la autoridad rige tiránicamente el movimiento filosófico, deja éste de ser tal. Según este nuevo sentido y este superior concepto, la misión principal de la historia de la filosofía está en conciliar las ideas en sí mismas, en buscar el principio de variedad en sus manifestaciones uniendo, al modo que la naturaleza en el proceso de sus fuerzas, la mayor multiplicidad a la mayor unidad. Si no se considera en cada sistema filosófico uno de tantos esfuerzos llevados a cabo por el espíritu humano para adquirir conciencia reflexiva de sí mismo y de toda la realidad, llega el criterio del pensador a errores de consecuencias funestas, eligiendo arbitrariamente uno entre varios

mania». Preludios de Clarín, ob. cit.; *pág. 20.*

[23] *L. Alas «Clarín»: «Revista mínima».* La Publicidad *(16-VIII-1896).*

[24] *Es abundante la bibliografía sobre el tema. Merece destacarse el interesantísimo libro* La cuestión universitaria (1875). Epistolario de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Nicolás Salmerón *(ed. Pablo de Azcárate). Madrid, Tecnos, 1967.*

[25] *U. González Serrano:* «Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania *por José del Perojo».* Ensayos de Crítica y de Filosofía. *Madrid, Aurelio Alaria, 1881; pág. 180.*



de los hechos individuales del pensamiento para estimarle como el definitivo y absoluto y concluir desde él por negar lo mismo los precedentes que los que sucesivamente puedan aparecer[26].

El segundo rasgo es indicar lo que Perojo ha subrayado largamente en su libro respecto del acercamiento de la filosofía a las ciencias particulares. Si Clarín se limitaba a ponerlo de manifiesto, González Serrano, que luego desarrollaría estudios de psicología en la década del ochenta, mantiene en 1875 ciertas reservas ante lo que le parece una excesiva concesión al positivismo, y una cierta inconsecuencia que matiza de este modo:

ya desean, en una palabra, *aplicar* la filosofía a las ciencias particulares, y nos parece enigma indescifrable aceptar la *filosofía aplicada* y negar carácter científico a la filosofía pura que ésta y no otra es, en último término, la consecuencia final del criticismo exagerado de las nuevas escuelas patrocinadas por el Sr. Perojo[27].

Por último, González Serrano, que es más minucioso que Clarín pero que coincide sustancialmente con éste en un momento de debate entre la especulación y la experimentación, entre idealismo (muchas veces identificado con el krausismo) y positivismo, con el telón de fondo de la fuerte reacción suscitada por la política de Orovio, acepta el alto valor del libro de Perojo y lo identifica como buen indicador del regeneracionismo espiritual que debe seguir siendo el liberalismo español, analizando lo que llama

el estado crítico y de transformación general en que se hallan el pensamiento del hombre y la vida social[28].

Sintetizando: las reseñas de Clarín y González Serrano muestran, por vía del atisbo o de la minuciosidad, discrepancias con las doctrinas expuestas y con la tendencia neokantiana de Perojo, pero reconocen la importancia de la divulgación de todas las corrientes del libre pensamiento, sobre todo en un momento de repliegue y de dureza de la España oficial respecto del pensamiento en que ambos se habían educado.

Más complejas, por lo detallado de las discusiones filosóficas, son, si cabe, las reseñas críticas que de los *Ensayos* de Perojo llevan a cabo sus luego compañeros de filas en las tareas de la *Revista Contemporánea*, Revilla y Montoro. Ambos insisten en los extremos que habían señalado Alas y González Serrano, si bien Montoro le reprocha lo que Clarín llamó «unidad de tendencia», o sea, su neo-kantismo, desde un enclave que dice ser hegeliano[29]:

El Sr. Perojo dice al mismo tiempo que ya no hay sectarismo en Alemania, porque se ha comprendido que todos los sistemas aceptados y defendidos por una escuela, como el hegelianismo, el krausismo, etc. son andadores propios de caracteres infantiles. ¿Y el kantismo? Para que la censura sea equitativa es preciso que sea general. Yo no trato de ocultar las conexiones de mi pensamiento con una de estas escuelas, con la hegeliana, y sin embargo, cuando yo leía esa censura del Sr. Perojo y la encon-

[26] *U. González Serrano:* Ensayos de Crítica y de Filosofía, ob. cit.; *pág. 182.*

[27] *U. González Serrano:* Ensayos de Crítica y de Filosofía, ob. cit.; *pág. 197.*

[28] *U. González Serrano:* Ensayos de Crítica y de Filosofía, ob. cit.; *pág. 199.*

[29] *Sobre el hegelianismo de Montoro debemos remitirnos a J.I. Lacasta Zabalza:* Hegel en España. *Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1984. En cierto modo, la filosofía de Montoro revela el «naufragio de la metafísica idealista» del que ha hablado Diego Núñez. El renacimiento del idealismo y las teorías hegelianas vendrían a ofrecer quince años después una alternativa a intelectuales como Leopoldo Alas que se habían acercado al positivismo con los recelos propios del que veía en tales planteamientos la claudicación de la metafísica. De todos modos, la fortaleza de ese naufragio del que habla Diego Núñez debe ser matizada por hechos tan relevantes como la presencia continuada y fructífera en España —Alas es un buen ejemplo e incluso el joven Unamuno— del ideario de Hegel y de autores que caben bajo la órbita hegeliana como Taine y Renan.*

traba injusta, dejaba a una parte esas conexiones. ¡Qué! ¿necesitará, por ventura, considerarse aludido para rechazarla aquel que vea en la filosofía, no la creación arbitraria de un pensador, sino la más elevada manifestación de lo absoluto en el pensamiento humano pura de todo personalismo y destinada a congregar en el culto de la verdad a todos los hombres que se consagren a las nobles tareas de la meditación?[30].

Siendo justos, no obstante, hay que señalar que la reseña de Manuel de la Revilla es con mucho la mejor, porque no sólo recoge los puntos mencionados por González Serrano, Montoro y Clarín, sino que, explotando lo que únicamente se intuye en los artículos del autor de *Solos*, plantea un análisis del libro de Perojo en el contexto intelectual y político en el que aparece, partiendo de una visión totalmente afín a la tendencia del libro, lo que le permite saludar la dirección neokantiana de Perojo como uno de los caminos de la filosofía del porvenir:

La filosofía será, pues, ante todo, una crítica, y después, en los límites dichos, una metafísica; lo que no será jamás es una teología. ¿Se enseñoreará por esto la impiedad de la conciencia y de la historia? ¿Sucumbirá la ley moral, y el crimen y el desorden serán dueños del mundo? De ninguna manera: lo divino, misterio impenetrable, eterno, desconocido para la ciencia, vivirá como siempre ha vivido, en el santuario de la conciencia humana, al calor vivificante del amor y de la fe; la ley moral vivirá también en esa misma conciencia basada como en roca inquebrantable en aquel imperativo categórico del que habla Kant y robustecida por el sentimiento religioso[31].

E indicar el regeneracionismo intelectual que suponen los *ensayos* en su intento de enlazar con el pensamiento europeo. Concluye Revilla:

felicitarnos también de que España salga de su aislamiento científico y entrando en el concurso de los pueblos cultos, dé cabida a las nuevas ideas. Síntoma de renovación científica, fecunda y provechosa, es el libro del Sr. Perojo. ¡Haga el cielo que esta renovación se cumpla y que el pensamiento filosófico de nuestra patria sea vivificado por el hábito poderoso de la viril y fortificante tendencia iniciada por el más grande de los pensadores modernos, por el incomparable Kant![32]

Las citas anteriores muestran el paralelismo del pensamiento de Perojo y Revilla, o si se quiere, la adscripción casi incondicional del poeta y crítico español a las doctrinas neokantianas que divulgaba el discípulo de Kuno Fischer. Pero decía que el gran mérito de la reseña de Revilla es que muestra desde la visión que va a ser imperante en la *Revista Contemporánea* (simpatizante con el positivismo y militante en el neokantismo), la relación entre la obra de Perojo y el contexto intelectual al que llega. Según esta perspectiva, el cuadro histórico-intelectual en el que se inserta el libro de Perojo es el siguiente: el krausismo venía dominando el mundo de las universidades y ateneos como fórmula exclusiva de la filosofía moderna. Tal uniformidad corría el peligro de ser causa de petrificación y dogmatismo, dado que

la ciencia es, ante todo, movimiento, variedad, lucha; y sólo a esta condición es ciencia viviente y fecunda[33].

[30] *R. Montoro:* «El Movimiento intelectual en Alemania. *Apuntes críticos sobre el libro del Sr. Perojo*». Revista Europea *(17-X-1875); pág. 632.*

[31] *M. de la Revilla: «El Neo-kantismo en España.* Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania *por D. José del Perojo».* Revista de España *(28-XI-1875); pág. 156.*

[32] *M. de la Revilla: «El Neo-kantismo en España».* Revista de España *(28-XI-1875); pág. 157.*

[33] *M. de la Revilla: «El Neo-kantismo en España».* Revista de España *(28-XI-1875); pág. 145.*



Y, además, facilitaba de hecho un aislamiento cultural de Europa, cuando había sido años ha el foco máximo de europeísmo. De este modo, cree Revilla, pese al esfuerzo enorme de los krausistas, era necesario catalizar el movimiento intelectual europeo, conectar el mundo de las universidades y ateneos con las novedades europeas (de nuevo se anuncia el espíritu que anidará en las páginas de la *Revista Contemporánea* hasta 1879 por lo menos):

Era, pues, necesario que nuevos elementos vinieran a rejuvenecer entre nosotros el espíritu filosófico y las agitaciones de una lucha fecunda reemplazaran a la corruptora paz que engendraba la exclusiva y tranquila dominación de la escuela creada por Krause[34].

Revilla concluye señalando dos facetas en esta lucha: una, ya está fraguando, y es la polémica interior entre distintas escuelas filosóficas e incluso en el seno de la cada vez menos perfilada escuela krausista:

Afortunadamente la lucha comenzó. Un insigne pensador, émulo de Balmes, dio nueva vida al escolasticismo, sustituyendo con vigorosas enseñanzas y levantadas polémicas la gárrula gritería de los ultramontanos de segunda fila que en España pululan; voces aisladas comenzaron a elevarse en pro de la grandiosa doctrina hegeliana y en pro también de la escuela espiritualista y del moderno materialismo, y en la misma escuela krausista se señalaron divisiones que anunciaban una transformación necesaria y conveniente[35].

La segunda faceta es la que viene a iniciar el libro de Perojo, y que complementará la *Revista Contemporánea* que, ciertamente, en sus primeros años cabe en la correcta definición del profesor Núñez Ruiz: «constituye la principal plataforma pública de las ideas criticistas y positivistas en España»[36].

Aunque sólo a título de apunte, la exposición anterior pone de relieve el impacto de los *Ensayos* de Perojo en la vida cultural española de los primeros momentos de la Restauración, máxime cuando se tiene la suerte de contar con cuatro reseñas de gran calidad y llevadas a cabo desde ángulos diferentes, si bien hay una cierta proximidad en la perspectiva filokrausista de González Serrano y Clarín, y en las abiertas reticencias al krausismo que muestra el hegeliano Montoro y el antiguo krausista Manuel de la Revilla. Tales reseñas dejan entrever con claridad lo que las discusiones del Ateneo de Madrid revelaban también desde el inicio del curso 1875-1876: el debate en torno a la cuestión del positivismo, que en los intelectuales hijos del krausismo derivó en un intento de armonizar el método que los positivistas divulgaban con el originario sentido idealista de su formación. Es decir, conseguir una armonía entre la especulación y la experiencia y la experimentación que representaban las nuevas doctrinas de corte positivista. El krausopositivismo (así llamamos esa armonía desde que Adolfo Posada propuso el término para situar la trayectoria ideológica de Gonzá-

[34] *M. de la Revilla: «El Neo-kantismo en España».* Revista de España *(28-XI-1875); pág. 146.*

[35] *M. de la Revilla: «El Neo-kantismo en España».* Revista de España *(28-XI-1875); pág. 146.*

[36] *D. Núñez Ruiz:* La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, ob. cit.; *pág. 44. No estimo acertada la apreciación excesivamente rígida de Iris M. Zavala según la cual la orientación de la primera época de la* Revista Contemporánea *es «darwinista y ateneísta, con poca simpatía hacia el krausismo y el neocatolicismo» (I.M. Zavala: «La prensa ante la revolución de 1868» en C.E. Lida/I.M. Zavala:* La revolución de 1868: historia, pensamiento, literatura. Nueva York, Las Américas, *1970; pág. 303).*



lez Serrano[37]) intentó superar el dualismo racionalista del mundo moderno, intentó, en fin, no aislar a la filosofía pura, desinteresada. De ahí que las reseñas de Alas y Serrano sean discrepantes precisamente en aquellos puntos en los que Perojo, fiel a su tendencia, parece desdeñar el mundo de la especulación y aislar a la filosofía, o bien reducirla a un papel auxiliar. Así González Serrano escribía:

> Dudamos mucho que sea defendible que el único objeto de la filosofía es dar condiciones sistemáticas a las ciencias particulares[38].

En Leopoldo Alas encontraremos estas mismas discrepancias cuando semanas después analice el libro de Drapper[39] y formule más explícitamente una posición que puede encajar en líneas generales con un anticipo de lo que recientemente se ha llamado el krausopositivismo de Alas[40]. Discre-

[37] *El ensayo de Adolfo Posada en el que se propone el término krausopositivismo data de 1892: «Los fundamentos psicológicos de la educación según el Sr. González Serrano»* (Ideas pedagógicas modernas. *Madrid, Victoriano Suárez, 1892; pág. 114-119). De este ensayo merece destacarse la siguiente reflexión: «El krausismo fue la forma con que aquí se produjo el renacer filosófico. González Serrano es de los que, principalmente en sus comienzos, en el aprendizaje de filósofo, se formaron más en el corazón de la corriente krausista, bajo la dirección del Sr. Salmerón. Pero no encalló en el sistema. Quedó, sí, en su filosofía aquella nota de sinceridad, de austeridad y rectitud en el pensar, de prudencia en el afirmar, que son características de la escuela krausista española y que nacen de la tendencia que va en germen en la filosofía de Krause, a imponer como norma a la conducta el pensar mismo, en cuanto es recto, condenando los eclecticismos, las componendas doctrinarias, las transigencias con el mal existente; tendencia que se revela, en el mismo Krause, en su fecunda idea del Derecho y que es causa de la importancia pedagógica de su filosofía.*

La doctrina, o más bien la dirección total del pensamiento, que hubo de influir sobre el krausismo de González Serrano, fue la positivista. Pero esta corriente, a pesar de sus grandes atractivos, de su imponente cortejo de importantísimas investigaciones, no arrastró al filósofo español. Le ilustró, haciéndole recoger los resultados de la investigación realista, directa, sobre las cosas mismas; le hizo más prudente aún y estimuló su nativo espíritu crítico. La posición que en su krausopositivismo ocupa González Serrano es la indicada» (A. Posada: Ideas pedagógicas modernas, *ob. cit.; pág. 115).*

De otro lado, el importantísimo prólogo que Clarín antepuso al libro, trazaba un panorama y un balance del krausismo español en el que —creo— se encuentra la valoración más justa del movimiento en el que se formó años antes. Precisamente le achaca, como derivación negativa, el haber intentado ofrecer «soluciones prácticas para todos o los principales problemas de la conducta, y el hacer solidario de la eficacia de estas soluciones el valor ideal de las doctrinas desinteresadas» *(L. Alas: «Prólogo» a* Ideas pedagógicas modernas, *ob. cit.; pág. XVI).*

[38] *U. González Serrano:* Ensayos de Crítica y de Filosofía, *ob. cit.; pág. 197. Sin embargo, progresivamente y en tanto nos acercamos a 1880, González Serrano irá tratando de conciliar la especulación y la experiencia. Manuel de la Revilla afirmaba en su «Revista Crítica»* (Revista Contemporánea, *15-II-1879) y a propósito de los debates del Ateneo que: «el Sr. González Serrano ha declarado el actual estado de la metafísica, aceptando humilde los resultados de la ciencia experimental, renunciando a su tradicional idealismo, y buscando una fórmula conciliadora entre la especulación y la experiencia, que bien podrá hallarse en una forma superior de panteísmo que se relacione íntimamente con el monismo de los naturalistas modernos» (p. 383). Y, en efecto, por este camino marcharía su reflexión intelectual en años venideros, concretándose en los trabajos sobre la psicología científica y filosófica que publicó en la* Revista de España.

[39] *Se trata del controvertido libro de J.W. Drapper:* Historia de los conflictos entre la Religión y la Ciencia *que con traducción de Augusto T. Arcimis y con importante prólogo de Nicolás Salmerón, inauguró la «Biblioteca Contemporánea» de Perojo. La reseña de Clarín apareció en* El Solfeo *el 17 de abril de 1876.*

[40] *Véanse los capítulos del profesor L. García San Miguel a propósito del «Krausopositivismo» de Alas en* Apuntes de clase de Clarín (1896) *(ed. L. García San Miguel y E. Díaz). Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986; pág. 33-40. No obstante, y sin poner en duda que el inicial krausismo de Alas se tiñe de metodología positivista —y en la novela, de*



pancias que serán constantes durante toda su vida y que se acentuarán en la última década del siglo. En 1882 y en el ensayo *Del Naturalismo* —verdadera carta magna del naturalismo español— reprochaba a Zola el haberse dejado seducir por el positivismo, y afirmaba que el naturalismo

no aspira a confundir el arte con la ciencia, que no depende del positivismo[41].

Y ya en 1889 y desde *La Publicidad* marcaba distancias insalvables con el positivismo de arbitristas y reformadores de toda laya:

Mucha falta hacen laboratorios, en efecto, y quien sepa entenderse con ellos, sobre todo; pero no se olvide que la ciencia moderna no tiene su gloria junta en las retortas y en las máquinas eléctricas, ni todo lo ve con microscopio; hay algo más que bacterias en el mundo, y el problema filosófico sigue siendo hoy el mismo de siempre[42].

IV

Junto al quehacer de Manuel de la Revilla —que merece un estudio detenido— y el de Rafael Montoro, quien, por cierto, analiza *Les origines de la France contemporaine* de Taine, situándola dentro del positivismo historicista que tanta huella dejaría en el pensamiento español de fin de siglo[43], y compartiendo con agrado la metodología del pensador francés, hay que señalar que la *Revista Contemporánea* fue plataforma de divulgación del positivismo de estirpe comtiana que intelectuales como Estassen y Gener profesaban en Barcelona, donde en enero de 1877 Pedro Estassen iniciaría un ciclo de conferencias en el Ateneo sobre *El positivismo o sistema de las ciencias experimentales,* sentenciando el fin de la metafísica tradicional y apelando a la categoría del «medio ambiente» no sólo para explicar el por qué de la penetración del positivismo en algunos lugares como Cataluña y las reticencias que encontraba en otros, sino también el problema del carácter nacional heredado de los planteamientos del idealismo alemán y de la filosofía dieciochesca. Como ha escrito Diego Núñez, «tanto Estassen como Gener —los dos autores más relevantes como seguidores de la filosofía comtiana en esta época— sostendrán buenas relaciones intelectuales con los neokantianos madrileños —Perojo, Revilla—, y sus firmas aparecerán con frecuencia en las páginas de la *Revista Contemporánea»*[44].

Vicente Cacho Viu ha puesto de relieve cómo en la Barcelona de la Restauración el positivismo cuajó rápidamente. Muchos círculos, que veían en la doctrina nacionalista una nueva estructuración política estatal, a la par que un principio de regeneración de Cataluña, demasiado sometida a la influencia de Castilla, acogieron con entusiasmo el papel de la *Revista Contemporánea* y su postura crítica respecto del krausismo. Ferrán Agulló escribía en *La Veu de Catalunya* (19-X-1908) recordando a Perojo:

naturalismo— creo que resulta paradójico que Adolfo Posada, excelente conocedor de Alas, no incluyese en ninguna ocasión a Clarín en tal compartimento krausopositivista que el propio Posada había acuñado.

[41] *L. Alas «Clarín»: «Del Naturalismo».* La Diana *(1882). En S. Beser:* Leopoldo Alas: Teoría y práctica de la novela española. *Barcelona, Laia, 1972; pág. 126.*

[42] *L. Alas «Clarín»: «Revista mínima».* La Publicidad *(30-X-1889).*

[43] *R. Montoro:* «Les origines de la France contemporaine *por H. Taine».* Revista Contemporánea *(15-X-1876).*

[44] *D. Núñez Ruiz:* La mentalidad positiva en España, ob. cit.; *pág. 120.*



una colla de joves que fundaren l'Academia de Dret... acullirem amb entusiasme la revista propagadora de les teories positivistes en contra dels principis krausistes, desacreditats abans de creguts, que havien pres carta de naturalesa entre el joventut de Madrid[45].

En este ambiente es fácil imaginar el impacto del primer volumen de *Les origines de la France contemporaine* aparecido en 1876, dado que la obra de Taine es un intento de aplicación de las ciencias sociales a una nación enferma y derrotada, para tratar de establecer un diagnóstico de sus males; y teniendo presente que una de las columnas vertebrales del análisis de Taine era la afirmación de que todo proyecto regenerador había de respetar la tradición, el *continuum*, el fondo permanente del país:

La forma social y política a la que un pueblo puede llegar y *permanecer* en ella, no depende de la voluntad de aquél, sino que está determinada por el carácter y pasado del mismo. Es indispensable que esa forma se amolde, hasta en sus menores rasgos, a los rasgos vivientes sobre los que se aplica, pues de otro modo se quebrará y caerá rota en pedazos. Teniendo en cuenta esto, si conseguimos hallar la nuestra, ha de ser estudiándonos a nosotros mismos[46].

se comprenderá cómo positivismo y tradicionalismo se hermanaron en ciertos enfoques y planteamientos, a la vez que dado el fervor con el que el autor de la *Historia de la literatura inglesa* despojaba a la Revolución Francesa de su mitología, atacando el jacobinismo y realzando lo legítimo que late en las costumbres y en la religión, se entiende su honda huella en lo que Josep Pla llamó «la minoria pensant del pais».

Ciertamente, en esa minoría hay que instalar a Pedro Estassen y Pompeyo Gener para los tiempos que examinamos. La labor de Estassen en la revista de Perojo fue amplia no sólo por una larga lista de artículos que allí dio a la luz, sino porque colaboró como traductor en la «Biblioteca Perojo». Precisamente, de las prensas de esa Biblioteca salía en 1877 la traducción de la obra de Walter Bagehot, *Origen de las naciones,* llevada a cabo por Estassen. Prescindiendo de la importancia del libro en sí (una importante contribución al darwinismo político en la línea de Herbert Spencer), el prólogo que antepone Estassen es suficientemente explícito de la arraigada fe positivista que anida en los postulados del grupo barcelonés de la *Revista Contemporánea.* Así, si en *El positivismo o sistema de las ciencias experimentales* (1877), afirma que:

El edificio metafísico no puede levantarse ya un punto más, y es tanta su elevación y tan poca su base, que el mejor día, falto de equilibrio, se derrumba; y digo que el edificio metafísico no puede levantarse un punto más, porque este trabajo del entendimiento sobre sí mismo ha llegado a un término extremo[47],

en el prólogo a *Origen de las naciones* (1877) reafirma:

[45] *F. Agulló: «En Josep del Perojo».* La Veu de Catalunya *(19-X-1908). Cito por V. Cacho Viu: «Don Francisco Giner y el nacionalismo catalán» en el colectivo* En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza. *Madrid, Tecnos, 1977; pág. 177.*

[46] *H. Taine:* Los orígenes de la Francia contemporánea *(I) (prólogo de E. Castelar). Barcelona, Orbis, 1986. Esta edición, que es la que tengo a mano, reproduce la de Sempere (Valencia) anteponiéndole como prólogo el artículo que sobre Taine dio a la luz* La Ilustración Española y Americana *(22-III y 15-IV-1893).* La España Moderna *lo editó entre 1900 y 1912, con traducción de Luis de Terán (ver las excelentes informaciones contenidas en R. Asún: «La editorial* La España Moderna». Archivum, *XXXI-XXXII (1981-82); pág. 192).*

[47] *P. Estassen:* El positivismo o sistema de las ciencias experimentales *Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1877; pág. VI. Más datos sobre el comtismo y el positivismo en Barcelona y de rechazo en el grupo de la* Revista Contemporánea *se pueden leer en P. Gener:* Amigos y Maestros *(1897). Barcelona, Maucci, 1915. Dice allí sobre Taine: «La influencia de Taine sobre los intelectuales, ha sido enorme. Él es quien ha hecho positivistas a casi todos los intelectuales y artistas de Europa que hoy tienen de treinta a cuarenta años» (P. Gener:* Amigos y Maestros, ob. cit.; *pág. 125). Tiene razón Gener en su aguda reflexión, pues para esa época —1897— el inte-*



Hoy sólo buscamos la utilidad en la ciencia; por esto se desarrollan estas más directamente útiles, y si no fuera tal cualidad, grave peligro correría la ciencia. Serían acogidas con indiferencia las obras de la ciencia abstracta, el culto puro de la idea abandonado al soñador sin más auditorio que las cuatro paredes de su gabinete; las obras de filosofía sustituidas por las tablas de logaritmos y de equivalencias y reducciones y sin cultivar el espíritu de aquella rama de la actividad que algún día dará por resultado una nueva ciencia, especie de religión consciente que ha de acercar más y más a la humanidad hacia el ideal[48].

Asistimos, según Estassen, al final de la metafísica y al triunfo de la ciencia positiva, y desde esta simple enunciación que pone todo su interés en el desarrollo de las ciencias sociales al modo de las ciencias de la naturaleza, el abogado catalán se pronuncia sobre el estado y el medio social de España mediante el artículo «La crisis» publicado en dos partes (30-IV y 15-VIII-1878) en la *Revista Contemporánea.* La primera parte resume las causas de la crisis económica que atraviesa España, poniendo especial énfasis en su relación social y, sobre todo, en los desajustes que produce. En la segunda entrega del artículo, el énfasis se traslada a los planteamientos que, apoyados en la práctica y con un soporte científico, mitiguen y ayuden a la superación de la crisis. Cabe decir rápidamente, para terminar esta breve apuntación, que Estassen se mueve, como casi todas las elucubraciones positivistas, en el marco de un liberalismo burgués. No es casual que tratase de presentar el positivismo a la relajada burguesía barcelonesa que se dio cita en el Ateneo en enero de 1877 para escuchar sus conferencias, como filosofía de sensatez y mesura:

si en algo puede tildársele (al positivismo) es por lo que se refiere a su escrupulosidad y mesura: de espíritu antirrevolucionario y esencialmente conservador[49].

Y, repitiese, con más ahínco en «La crisis» (15-VIII-1878):

si queremos evitar el socialismo, la miseria, la revuelta continua, debemos proteger a toda costa el trabajo nacional[50].

De tal calibre era el miedo a los disturbios sociales y a la ruptura del orden económico-social que estas palabras de su prólogo a Bagehot no necesitan glosa alguna:

Es menester que el obrero moderno sea firme columna de la sociedad y permanezca en estado de quietud y reposo para que el edificio social no bambolee y caiga. A medida que la instrucción vaya penetrando en las inferiores clases sociales, la inquietud será mayor y el edificio social más inseguro; y puesto que no debe ni puede evitarse esta infiltración de los conocimientos en todas las clases sociales, debe haber un nuevo factor que ocupe el puesto del obrero. El trabajo material del obrero debe encargarse a las máquinas, deben utilizarse los animales, en fin, todas las fuerzas de la naturaleza para que el hombre pueda dedicarse a las tareas del espíritu, y realice las funciones propias de su complicado sistema nervioso y desarrollado cerebro, domine y dirija[51].

lectual más significativo de las letras españolas, en los límites fijados por su afirmación, Miguel de Unamuno, se sentía profundamente influido por Taine, tal y como ha probado H. Ramsdem (The 1898 Movement in Spain. Towards a Reinterpretation. *Manchester University Press, 1974) en la línea de lo apuntado por Maeztu en la reseña que del tomo* En torno al casticismo *publicó* La Lectura *(II, 1903). Pero no es sólo Unamuno, sino Morote, Miguel S. Oliver, Blasco Ibáñez y, en la órbita de los más jóvenes, Martínez Ruiz, los que sienten devoción por el filósofo francés. A título de ejemplo resulta significativa esta pregunta de Martínez Ruiz en* La evolución de la crítica *(1899): «¿Quién no conoce la labor maravillosa de Hipólito Taine? Sus libros son populares en todo el mundo, porque Taine ha sido el más portentoso divulgador de ideas científicas» (Azorín:* Obras Completas, *t. I. Madrid; Aguilar, 1975; pág. 226). Es relevante el trabajo de I.H. Abbot:* Taine en Azorín y Francia, *prólogo de J. Marías. Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973).*

48 *P. Estassen: «Prólogo» a W. Bagehot:* Origen de las naciones. *Madrid, Biblioteca Perojo, 1877; pág. XV-XVI.*

49 *P. Estassen:* El Positivismo o sistema de las ciencias experimentales, ob. cit.; *pág. 37.*

50 *P. Estassen: «La crisis».* Revista Contemporánea *(15-VIII-1878).*

51 *P. Estassen: «Prólogo» a* Origen de las naciones, ob. cit; *pág. XXXIV. Sobre las*



V

Para finalizar estas notas sobre la *Revista Contemporánea* y su entorno cultural debe hacerse una necesaria mención de la importante tarea que para la difusión del naturalismo en España realiza en las páginas de la revista de Perojo el crítico Charles Bigot.

Bigot se refiere por vez primera a Zola en su habitual crónica rotulada «Correspondencia de París» con motivo de la reseña de *Son Excellence Eugène Rougon* (30-IV-1876). Durante el año 1877 da cuenta en sendas crónicas de alguna de las características de *L'Asommoir* de Zola, *La fille Elisa* de los Goncourt y *Le Nabab* de Daudet. Ya en el año 1879 escribe:

> Ya sabéis que el naturalismo es la divisa de M. Zola. El naturalismo tiene la pretensión de ser en 1879 lo que fue en 1830 el romanticismo[52],

para añadir, con evidentes reservas frente a las doctrinas del autor de *Naná*:

> La afición a las cloacas y a los albañales no durará seguramente, y el día menos pensado ni aun los más entusiastas se prestarán a oír hablar de semejantes cosas[53].

Un mes después, su habitual «Correspondencia de París» contenía un velado ataque a la omnipresencia de Zola y sus manifiestos:

> M. Zola continúa lanzando manifiestos, yo creo que va lanzando ya demasiados. El público se cansa de todo, y no quiere que una sola persona pretenda que todo el mundo se ocupe de ella incesantemente. El último manifiesto de M. Zola tenía el siguiente título: *Les Lettres et la république*. El autor desenvuelve esta tesis: la república será naturalista o dejará de existir, es decir, se aceptará el evangelio literario de M. Zola por toda la nación, o perecerá la república. Nadie ha podido comprender bien el enlace de las dos proposiciones, ni aun después de la demostración del autor. Todos han opinado que predicaba excesivamente en favor de su santo, y el público se ha limitado a dejar escapar una sonrisa. M. Zola quiere erigirse en pontífice[54].

En el verano de 1879 la habitual sección de Bigot analiza la serie de los *Rougon-Macquart* en su conjunto. Con acierto la vincula a la obra de Balzac, y con acierto también (no olvidemos que, como declara explícitamente en el artículo, pretende dar a conocer a Zola) señala una de las claves de la estética naturalista a la par que en un último inciso recomienda prevención de las mujeres ante su lectura:

> Aseméjase la novela a una vasta clínica de hospital, en que el novelista, pareciéndose a un profesor, diseca los cadáveres con el escalpelo en la mano, y hace ver, por medio de la autopsia, las lesiones orgánicas que han ocasionado la muerte de cada enfermo. Si he de deciros toda mi opinión, creo que hay algo de brutal en esta manera de comprender la literatura, y no acierto a entender lo que gana el arte con esta sustitución sistemática de los análisis morales que nuestros padres hacían, por esas disecciones fisiológicas. Estoy muy lejos, por otra parte, de convencerme siempre. Admito que el hombre es un ser uno, y que lo físico obra incesantemente sobre lo moral, pero me inspira una gran desconfianza la fisiología de los literatos, y observo que

relaciones del positivismo con la izquierda filomarxista debe verse E. Fernández: Marxismo y positivismo en el socialismo español. *Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981; cap. I.*

52 *C. Bigot: «Correspondencia de París».* Revista Contemporánea *(30-IV-1879).*

53 *C. Bigot: «Correspondencia de París».* Revista Contemporánea *(30-IV-1879).*

54 *C. Bigot: «Correspondencia de París».* Revista Contemporánea *(30-V-1879).*



los médicos han estudiado más directamente la máquina humana, se muestran en esta materia mucho más circunspectos y reservados, bajo el punto de vista de las conclusiones, que nuestros modernos novelistas. Después de todo, la novela fisiológica está en moda actualmente, y es preciso sacar la conclusión de que responde a una de las curiosidades, a una de las exigencias de la hora presente. Mr. Zola es uno de los maestros de este género, y nunca se distinguió tanto como en *Son Excellence Eugène Rougon.* El tiempo, que es un buen juez de las cosas humanas, se encargará, sin duda, de poner de relieve las exageraciones de ese sistema. No aconsejo a las mujeres delicadas que lean sus novelas, porque, tal vez, les repugnarían y les ofenderían, al menos; los lectores que no son tan susceptibles, las leerán con interés y quizá con provecho[55].

A la luz de todo lo apuntado creo que queda suficientemente establecido el papel estelar que la revista de Perojo cumplió mientras el intelectual cubano se ocupó de su dirección. Por ella se canaliza la presencia en España de las corrientes neokantianas, positivistas y darwinistas del pensamiento europeo; a través de ella se asienta en la cultura española el realismo que destapase Galdós, a la vez que Bigot informa puntualmente del ideario naturalista; por último, la *Revista Contemporánea* sirve de plataforma del europeísmo de Perojo y Revilla en su querella con el joven y potente —también desaforado— talento de Menéndez Pelayo, en lo que constituye el episodio más relevante de la llamada «polémica de la ciencia española». Caminos todos que deben ser recorridos para entender la génesis de la España contemporánea y entender en su complejidad la historia del pensamiento español del último tercio del siglo pasado.

Adolfo Sotelo Vázquez

55 *C. Bigot: «Correspondencia de París».* Revista Contemporánea *(30-VII-1879). Aunque, primero W. Pattison* (El Naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario. *Madrid. Gredos, 1969) y luego N. Clemessy* (Emilia Pardo Bazán como novelista. *Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981. 2 tomos), han mencionado la labor de Bigot, creo que su estudio más detenido va resultando imprescindible para el buen conocimiento de los años finales de la década de los setenta.*



(Foto de Pedro Luis Raota)

Poemas*

I

Maravillosos de la lengua mía,
gentes de América y España,
para vosotros se escribe este libro,
para vosotros, dueños del idioma,
dueños de esa bendita tierra
que llamamos el habla.
Maravillosos de la lengua mía
que decís libertad y buena suerte
de una manera tan prometedora,
maravillosos hijos de mi idioma,
los que dicen salud, pan, buenos días,
gentes de acá y de allá,
gentes de América y España,
que el sol y la palabra os colmen
de alegría, de luz y de riqueza.

II

Estos días azules y este sol de la infancia...
Antonio Machado

Pero, efectivamente, como un día me dijo Luis Rosales,
la vida no ofrece nunca garantías.
Casi todo lo que te da lo suele dar prestado,
a plazo fijo, por un rato.
Y es mala cosa acostumbrarse,
empezar a hacer cuentas con la vida,

* *Del libro inédito* Espejito, espejito, *de inmediata publicación en las Ediciones de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes, Madrid.*

imaginar asegurado el porvenir.
Mala cosa.
De improviso, un olor conocido te acompaña:
no sabes cómo ha sido,
ni cuándo fue el suceso,
pero el perfume mustio del desastre
de pronto te sonríe como una flor desesperada,
una flor muerta como la desdicha,
y repentinamente viva, como el odio.

La inconsecuente vida, la terrible,
esa azarosa compañera nuestra,
no ofrece nunca garantías.
No sirven reflexiones ni argumentos,
es inútil decir «esto no es justo,
yo ya pagué. Mi cuenta está saldada».
La vida, esa feroz terrateniente,
siempre tiene una cuenta que ignoramos,
siempre nos cobra ese alquiler absurdo
de que hablaba Vallejo.
Y nos lo cobra, y no da ni un recibo.
La cuenta nunca se cancela,
y para no caer en pensamientos malos
conviene no olvidar en los días azules
que en la columna del pasivo
siempre hay un «suma y sigue» que no acaba.
Porque la vida sigue y nos persigue
y anda siempre siguiéndonos el rastro
y como buen casero cuida de que sus inquilinos
no levanten el vuelo de forma inadmisible
dejando a sus espaldas el consabido saldo en rojo.
Pero no hay caso: siempre nos alcanza.
Cuando pensamos que por fin, que ahora...
Una mañana, un sábado, una noche
llegamos a la puerta del futuro
y como en la película de Buñuel
algo nos deja paralíticos,
algo nos ancla en un pasillo desahuciado
y el descompuesto aroma del desastre
se ciñe a nuestro cuerpo como un sudario de escayola.



III

El designio como una fruta vieja
impregna al mundo con su olor marchito,
con ese aroma degradado que nos hiere
con un vago vestigio de antigua lozanía,
pues la decrepitud guarda en su médula
el perfil único de la juventud.

Ah, dioses, que alguna vez fuisteis amables con el hombre,
mirad lo que vuestro desdén ha construido,
mirad, si la distancia os salva del espanto,
ésta que fuera hermosa estirpe.
Y no cerréis los ojos a esta desolación llamada hombre,
a este fragor de soledades iracundas,
a esta muerte diaria y alabada
que fecunda el planeta con la sangre
y un día logrará que nazca un muerto.

IV

Cae la noche sobre el Mediterráneo,
y yo tan lejos.
¿Cómo estás tú sin mí,
misterioso habitante del planeta?
Cae la noche sobre esta costa de asfalto que me cerca.
¿No me extrañas un poco, viejo lobo de mar?
¿Cómo no me has escrito todavía?
¿Por qué se te diluye el lomo entre lo negro
sin que haya yo subido el embozo de tus olas?
Cae la noche sobre el Mediterráneo,
y yo estoy lejos,
y yo no puedo recitar una oración contigo,
ni encender una luz junto a tu orilla
para que el miedo no te agobie.
Cae la noche sobre el Mediterráneo,
no te asustes, mar mío, duérmete,
no es más que un poco de silencio,
un poco de distancia y de silencio,
no te asustes,

descansa,
vela contigo, aquí, mi corazón.

V

¡Ah, la inestable dulzura de la vida,
su improvisada maravilla humilde,
ah, su música tierna y fugitiva!
Oigo tu resplandor desasistido,
trago tu perfumada vibración.
Consoladora puntual del mundo,
vida que nos asedias mansamente.
Naufraga la desdicha entre tus brazos
y el corazón despierta para siempre
cuando suena tu música invasora
entre el ramaje trémulo del tiempo.

VI

Hoy la vida me pesa un poco más que de costumbre,
hoy la vida me alcanza un poco menos que de costumbre.
Estoy algo más cansada que de costumbre,
resulto algo menos alegre que de costumbre.
Naturalmente, esto asombra a todos, como de costumbre.

A veces sólo somos esa costumbre,
ese hábito que tienen los otros
de encontrarnos donde se supone que debemos estar,
y somos sólo ése que los demás esperan ver:
un ser misterioso que aguarda unos minutos
antes de alzar el rostro
como el que levanta el telón del teatro
y previamente se asegura de que todo está en su sitio
para que el espectáculo no defraude al público.

Hoy la vida no me empuja lo suficiente,
el sol no alcanza a calentarme lo suficiente,
la alegría no me dura lo suficiente.
Hoy, por lo visto, nada es suficiente.



Hoy, no sé bien por qué, no soy la de costumbre.
Como dicen mis hermanos los argentinos
se me han debido pelar los cables
y en alguna sección de la maquinaria
se produjo un cortocircuito.
Padezco un apagón, o mejor dicho: soy un apagón.
Mi amigo Liberman diría:
«¿Pero eso qué es, muchachita?».
Ya ves, Arnoldo, viejo amigo,
se me juntó el ayer con el ayer.

Hoy estoy como estaba y como estuve,
alguien me leyó una página de mi vida,
una «oscura noticia»,
un dolor gangrenado.
Luis Eduardo Aute cantó para mí sola.
Ay, Eduardo, cuántas veces
he cantado contigo aquellos versos
¿te acuerdas, di, te acuerdas?:
«mala muerte tengas, ay,
ay muerte de mi vida».

Hoy la vida no estaba para tratos
y yo no estaba para echarle un pulso.
Así que me he puesto unas gotas de perfume,
he cerrado mi caja de Pandora
y me he perdido un rato por las calles
mirando rostros y disfrutando el aire.

Después he vuelto a casa
y me he puesto a escribir este poema;
«los muertos mueren y las sombras pasan».

VII

Octubre y su melancolía,
su leve inclinación hacia el invierno,
su lentitud, su luz residual y tolerante,
su recodo de brisa apaciguada,
su vuelo de campana pueblerina,

su apelación a lo que ya se ha ido.
Octubre y sus residuos candeales,
octubre enarbolando sus granates y oros
con un gesto de dignidad desesperada,
con esa mejoría de la muerte
en la que todo vuelve a florecer para el vacío.
Hay en octubre un restañante eco,
un rastro desmedido y funéreo
como la luz de aquella vela que enterramos
por si acaso la muerte pudiera contemplar la vida.
Octubre y sus milagros del fracaso,
octubre, último decimal de la alegría,
último parpadeo de la hoguera,
octubre, el memorioso octubre;
sus fugaces alfombras de hojas muertas,
el inútil ardor de sus castaños,
su triste vocación de permanencia.
Octubre y sus postrimerías indecisas,
su canción desolada y fugitiva,
como esas melodías que regresan a nuestro corazón
y lo golpean con un destello de absoluto
y antes de descifrarlas ya se han ido,
mientras nosotros, náufragos de un octubre interminable,
ensayamos de nuevo aquella música
que ya nunca es la misma,
tratamos de alcanzar aquel perfume
que una vez fue una llama incandescente
y locos, desasidos de nuestro antiguo reino,
nos quedamos mirando el arrebol de octubre
y como él, vamos empobreciendo lentamente
mientras la misteriosa tierra empieza a trabajar
con nuestros dorados despojos
para un futuro que quizá no nos pertenece.

VIII

Se diluye la tarde, y el poniente
tiñe la habitación con su rescoldo;
el tiempo se apacigua y se detiene



como una fiera vieja y agotada
que quiere descansar en su guarida.

Hay un rumor espeso entre los muebles
que me quieren contar viejas historias
y oigo sonar antiguas melodías
que se posan sobre el aparador y la consola
como un marchito encaje de bolillos.

Vaga por el atardecer una nostalgia
de canciones y cuentos infantiles,
de amores inocentes y perpetuos,
de paseos y sueños y esperanzas
antes de que la noche los rindiese.

Miro al tiempo pastando en los rincones,
lo llamo y se me acerca como un perro,
viene hasta mí sumiso y confiado,
dispuesto a recibir una caricia,
un golpecito suave sobre el lomo.

El tiempo y yo miramos las paredes,
contemplamos los cuadros y los libros,
nos detenemos ante los espejos
y el pobre animalito se me arrima,
mueve la cola y me lame las manos.

La tarde se desmaya en las ventanas,
la luz es un recuerdo ya distante;
fluye por la penumbra un vago aroma,
el perfume enigmático de un antes
y el pobre perro gime y retrocede.

Los retratos suspiran impacientes
mientras la luz definitivamente muere
y yo tiro del perro que protesta,
que me enseña los dientes y no quiere,
y gruñe y se resiste y ladra y muerde.

Apenas queda luz en esta tarde:
desde el fondo del tiempo de otra tarde

las figuras del cuadro de Antoñito
allá en su inalcanzable Tomelloso
me miran compasivas y dolientes.

IX

Hermanos míos, gentes de mi sangre,
queridos habitantes de mi tierra,
seres que camináis por las habitaciones,
enamorados que agrandáis el mundo,
amas de casa que zurcís la vida,
albañiles que sostenéis la Historia,
contables que sumáis el pan,
gitanitos que defendéis el aire,
hermanos, hermanitos cansados y animosos,
estirpe milagrosa del planeta,
defensores audaces de lo anónimo,
reyes de la cocina y el domingo,
traficantes en churros y cerveza,
vosotros, capitanes intrépidos
que habéis dado la vuelta al mundo
en metro, varias veces, vosotros
que compráis un libro como si fuese un salvavidas,
que celebráis el cumpleaños de la abuela,
vosotros cambiaréis el mundo, hermanos,
vosotros, gente maravillosa y solidaria,
vosotros sois la gente mía,
ésa que no conozco y que me importa,
ésta que conozco muy bien y que también me importa.
Gente conmovedora, jubilosos mestizos de mi España
que disfrutáis la mejor sangre del planeta:
iberos y fenicios, cartagineses, árabes, romanos,
gitanos, celtas y judíos,
vosotros sois mi gente,
una raza tozuda y valerosa
que insiste en la esperanza y el esfuerzo.
Un día, hermanos míos, por fin,
heredaréis la Tierra.

Francisca Aguirre



¿Es azul el color de *Azul?*

(Algunas consideraciones sobre el modernismo hispánico)

Como si esto fuera un «ajedrez de estrellas»,
como si «la definición y concreción histórica...»,
o sea, a Lily Litvak y a José Olivio Jiménez.
Y a Aurora de Albornoz, «in memoriam».

Te envío por fin este poema, *El Azul,* que parecías tan deseoso de tener. Lo he trabajado estos últimos días, y no te ocultaré que me ha costado infinito esfuerzo —a más de que, antes de tomar la pluma, necesitaba, para lograr un momento de perfecta lucidez, vencer mi impotencia desoladora...

(**Mallarmé a Henri Cazalis**, 12 de enero de 1864)

—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste... Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa... Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y... yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre.

Juan Rulfo.

Voy a tratar de plantear una —otra más— aproximación a Darío. Ya se han señalado casi todos sus puntos nodales, la lógica interna de su producción poética. Pero hay algo que me resulta poco usual entre los entresijos del caso Darío. Lo señalaré con esta afirmación abrupta: en la historia de la (nuestra) literatura, Darío representa como nadie un hecho decisivo para desentrañar el sentido mismo de tal historia. Esto: la escritura de Darío es ante todo la *ficción de una ficción.*

Es una tesis abrupta, claro, y por tanto necesitada de justificación. Pero desde luego no es una conclusión sin premisas. Señalaré, pues, la serie

de *síntomas nodales* que la justifican. O al menos así lo creo. No tanto los *Emblemas de la Razón*, como ha escrito Starobinski, sino los *emblemas* de una estructura poética determinada. Un análisis concreto de una situación concreta.

I. Primer «emblema» o primer «síntoma nodal»

Digamos de entrada: Rubén intenta en todo su proyecto poético la ficción de una ficción porque intenta *hacer real el «campo de la cultura»*. Ahora bien, el campo de la cultura, como tal, no existe (ni ha existido nunca propiamente hablando) excepto a raíz de una coyuntura histórica muy determinada. Lo sabemos: desde el Iluminismo del XVIII a su culminación en lo que hemos llamado el *Horizonte Positivista* (y su inversión fenomenológica) coincidente con la crisis capitalista de entre los dos siglos. Justo el tiempo de Darío.

Es ahí, exactamente ahí, en esa coyuntura histórica de aproximadamente dos siglos, o sea de su plena solidificación y legitimación, cuando la ideología burguesa, progresivamente convertida en inconsciente de masas, se autorregula (sutura su funcionamiento) como una unidad partida en dos, escindida desde siempre en dos ámbitos: *el campo de la cultura* y *el campo de la naturaleza*. Naturalmente, con múltiples subdivisiones o nombres paralelos: la teoría y la práctica, el espíritu y lo sensible, etc. Pero atengámonos ahora sólo a esa división esencial: el campo de la cultura y el campo de la naturaleza. Ahora bien, no lo olvidemos, se trata única exclusivamente de una *escisión ideológica, id est*, que únicamente funciona —en y como tal— en el mecanismo interno de una determinada ideología. El campo de la cultura (en el sentido que la noción tiene en la época de Darío) es pues una *ficción* creada por una determinada ideología histórica.

Ahora bien, Rubén *finge esa ficción* como si fuera real. Es decir, la *imita* y por tanto, a la vez, tiene que crear su propia ficción. Rellenándola, por supuesto, de imágenes, tipos y peculiaridades concretas: es decir todo ese «mapa» que, a la vez, ha venido llamándose rubeniano o modernista en general.

Azul es el primer trazamiento de los límites del espacio en el que Rubén se va a mover (aunque ya hubiera antecedentes en epístolas y poemas). *Azul* es, obviamente, el diseño mismo del campo de la cultura. Pero con un matiz importante: el campo de la cultura sólo puede tener existencia real en tanto que campo de la Estética, del Arte, de la Poesía con mayúsculas. El lugar donde no habita su olvido...

Pero una poesía también con matices: no la de la retórica prosaica, anodina o vulgar, sino la que no adora al rey burgués, la que vive en su propia



esencia, la que hace reales a sus mitos, sean —se sabe— paganos o católicos: así (en el texto «La Virgen de la Paloma») ese «Niño Jesús *real* como un Dios infante...». *Real* no como pintura, sino como esencia en sí misma. El poeta ve «vivos» a la madre, al niño y a la paloma. Puede ser una pintura transmutada en realidad o puede ser una realidad transmutada en pintura viva, gracias a la poesía. Y en todo caso distinta, además, a la realidad de *la casa* a la que «desciende» el poeta. El *campo de la cultura* es *real* en cuanto que vive como campo del espíritu estético, puro, esencial. De ahí que la poesía sólo pueda vivir entre las artes, y que todas las artes sean en el fondo intercambiables. El mismo arte para el mismo espíritu. De ahí, claro está, las famosas *sinestesias* modernistas y sobre todo rubenianas, no ya sólo en la pintura o la música, sino incluso en la arquitectura, la de más pesantez entre las artes. En un texto posterior, dedicado a Venecia, y titulado *Snobópolis,* Darío escribe por ejemplo: «Le hice ver el Canalazgo, casi en verso, con estrofa por palacio...». Por supuesto que este *hacer ver* las cosas transmutadas en su esencia espiritual es una clave rubeniana decisiva: él nos hace ver la vida real que se oculta tras las cosas, pero que está inscrita en ellas, en su superficie: así en *Azul,* el soneto «De Invierno», que empieza «En invernales horas mirad a Carolina». Es un cuadro impresionista, claro, donde las japonerías y chinerías de «El Rey burgués» no están utilizadas como signos despectivos (el poder del dinero) sino como valores aéreos de lo exótico, de lo raro, que en Darío son sinónimos de sensibilidad esencial (y por ello minoritaria). Pero fijémonos un momento: ese *hacer ver,* ese *mirad* es obsesivo en Darío. Explícita o implícitamente. En el decisivo verso final de «Yo persigo una forma» (en *Prosas profanas)* ahí está invariable: «El cuello del gran cisne blanco que me interroga». Es la pregunta continua de Darío sobre el Ser, sobre esa realidad que está creando o buscando. Como ese interrogativo «...*Más*» que aparece en *Azul* (en «Autumnal») y que ni siquiera desvela la pregunta, que se ofrece como una afirmación por parte del hada, cuando ésta parece haberlo desvelado todo. Y sin embargo el ser está más allá, la interrogación continúa tras todas las mostraciones (desveladuras) del hada, tras todas las «miradas» del poeta:

> Y yo tenía entonces
> clavadas las pupilas
> en el azul; y en mis ardientes manos
> se posó mi cabeza pensativa...

Ya desde *Azul* no hay respuesta. El azul es el Todo, es el Ser que vive. Pero ¿podrá alcanzarse? O en este caso ¿crearse como verso, descifrarlo con una mirada, esa mirada que ha pasado de los velos al azul?: «Y yo tenía entonces clavadas las pupilas...».

La pupila nos lleva a la luz, al color, a la pintura, al cuadro... Hemos hablado de paso del *impresionismo* obvio de la prosa de *Azul*. Pero ciñámonos un poco más en concreto al tema. Pues, en efecto, el impresionismo es, sin duda, la primera quiebra auténtica, como es sabido, de la actitud pictórica tradicional.

El *impresionismo* cultiva, sin duda, los dos rasgos románticos que pueden anunciarse como decisivos: la consideración del artista como genio superior, marginado de las normas sociales y académicas, en tanto que representante de la verdad pura de la naturaleza, y, en consecuencia, la fascinación por esa verdad natural que se intenta aprehender y expresar en toda su complejidad, tanto física como espiritual. Pero esto es sólo una parte de la cuestión: si el *impresionismo* constituye algo más que un mero movimiento romántico, ello se debe al hecho de estar impregnado por el espíritu positivista que era hegemónico ya en el horizonte europeo; en varios sentidos: en primer lugar la *naturaleza* impresionista no es ya sólo aquella fuente romántica de la verdad, poblada de espíritus animados y mágicos (que es una herencia que aún perdura también en Darío) sino que es a la par —y sobre todo— un objeto orgánico a estudiar, a analizar detalladamente, etc. Para qué vamos a hablar del asunto de la «luz»: del magicismo luminoso de Goethe, tan similar al naturismo espiritualista de los románticos, al tratamiento efectivo de la luz que ofrecen los impresionistas hay un abismo sin medida. Más: es sin duda por el cientifismo ambiental por el que la luz puede ser «aislada» y realmente reelaborada con autonomía en el cuadro, un procedimiento efectivo que el anterior platonismo y espiritualismo difuso impedía radicalmente.

No quiero entrar en la cuestión de si los impresionistas leyeron o no en concreto libros de óptica, etc., pues este tipo de planteamientos teóricos (como el de si los cubistas asumieron o no en concreto la «relatividad», etc.) son más propios de un cierto «empirismo crítico» absolutamente *naïf* que para nada nos interesa. En todo caso lo que habría que plantearse (si se comprobara efectivamente, como parece que sí, que alguno de entre los impresionistas leyó de hecho libros «científicos» *—sic—* de la época, sobre la descomposición de la luz, etc.) lo que habría que preguntarse, decimos, sería precisamente el por qué de pronto a un pintor se le plantea la necesidad de tales «lecturas», por qué había de comenzar a interesarse por el despliegue efectivo del aspecto luminoso, etc. En una palabra: es el influjo de la ideología cientifista, positivista, lo que nos interesa, pues sin tal ideología (previa, inconsciente) no sólo tales lecturas no se habrían producido, sino (lo que es más importante) no se hubiera extraído de ellas ninguna conclusión práctica acerca de los procedimientos pictóricos a emplear. Porque además, finalmente, ese horizonte ideológico positivista (en



su inversión espiritualista) va a proporcionar, por su propia estructura, otros dos postulados estéticos decisivos: en primer lugar la idea del «arte puro» (del «arte por el arte») o del arte como «forma pura»; en segundo lugar, la idea de que esa pureza del arte, su mismidad interior, radica ante todo en los «elementos técnicos» que emplea, en su «sintaxis» diríamos, etc.

Lo señalábamos: si el *positivismo* del XIX se nos presenta así como la conclusión y culminación lógica del racionalismo del XVIII, lo que en éste permanecía sólo en estado latente (es decir: la consideración del arte como un «lenguaje» «autónomo» y «en sí») aparece en aquél, ahora, claramente expuesto y sin rebozo. El por qué de este *autonomismo* a ultranza puede explicarse por la conjunción de dos perspectivas: en primer lugar, a nivel ideológico, por *la transparente lógica kantiana* que rige de hecho en el positivismo. Lo sabemos: la diferenciación kantiana clara entre lo trascendental y lo empírico, se convierte, en el ámbito del arte, en la diferenciación entre la «forma pura» (propia del nivel trascendental) y las impresiones o sensaciones empíricas y cotidianas que esa «forma» recibe. Lo propiamente artístico será pues la «forma» y no las «impresiones» o el «contenido» que rellenan a esa «forma», .etc. El verdadero artista deberá luchar pues por conseguir expresar ante todo esas categorías formales en su auténtico estado puro, no dejándose arrastrar por el «contenido» o las «sensaciones» concretas y cotidianas, falseadas por tanto (o al menos tratando siempre de que tal «contenido», tales «sensaciones» sean purificadas y estilizadas, llevadas al nivel trascendental, una vez absorbidas por el esfuerzo formal del artista) etc. Realizada así la declaración de independencia del arte en nombre de la «forma» (de lo «trascendental») pasar a identificar la «forma» *con los procedimientos «técnicos»* empleados por el artista era algo inevitable y perfectamente lógico desde tal perspectiva, máxime teniendo en cuenta el auge (por diversas razones que ahora tampoco hacen al caso) de la ideología *tecnicista* en todos los niveles sociales de la época. No haría falta dar nombres, pero es así como diversos teóricos, en su mayoría «literarios» (como Gautier, Flaubert, el abate Beaumont, en otro aspecto Baudelaire) se convertirían en los primeros paladines esforzados de la pureza del arte, sí, pero (y sobre todo a partir —y desde— el impresionismo) de la pureza de la *mirada* y de la construcción pura de su objeto: la luz y el color. Y es aquí donde Darío muestra un claro deslizamiento respecto a los planteamientos románticos —que son su herencia— y que laten en él. Pues en efecto: no cabe duda de que lo más decisivo quizá de la *Romantik* resulta ser la idea de que es únicamente a través del lenguaje estético como el hombre llega a ser capaz de alcanzar la verdad de la naturaleza; y en concreto el hecho de que los románticos tomen como modelo en este sentido el lenguaje de la música, y, en segundo lugar, el de la poesía. Pero refirién-

dose sólo muy subsidiariamente, y aquí radica el matiz decisivo, a las artes plásticas, quizá porque empapados por el tremendo influjo hegeliano, no podía dejar de flotar en el mundo de los románticos (digámoslo así, en bloque) la latente depreciación que en Hegel sufrían esas mismas artes plásticas, al ser consideradas por él como demasiado impregnadas de «materialidad» espesa, de opacidad, como para poder representar la «espiritualidad» propia de la época «moderna».

Y aquí el matiz de ruptura: la poesía de Darío no se hace sólo con el oído («la música ante todo», etc.) como es obvio, y sobre lo que volveremos, sino también, e indisociablemente, con la *mirada*. No sólo nos enseña a ver los palacios como estrofas, no sólo nos invita a *ad-mirar* la pintura viva que construye con la Virgen, el Niño y la Paloma, no sólo nos ofrece la visión del cuadro —también vivo— de Carolina; sino que la propia Carolina nos mira —mira al poeta— y su mirada es ya una respuesta, junto a los otros signos básicos del modernismo, pero también herencia romántica: el fuego del hogar, el color de Carolina, contrastando con el *afuera* que es la nieve de París («Abre los ojos, mírame con su mirar risueño/ y en tanto cae la nieve del cielo de París»). Sinestesia, diríamos, de miradas, simpatía o correspondencia de almas en (entre) el mirar del yo y del otro —y del otro lado de nuestro mirar, de los que leemos el verso al mirar a Carolina (o viceversa). Correspondencia de miradas, correspondencia entre el ojo y la cosa, entre el ojo y el mundo, que a veces es discontinua, opaca, rompe la Harmonía (con *h)* de que hablará el Darío posterior: el cuello del cisne blanco que siempre «mira» con una «S» que es un signo de interrogación, de desazón cada vez más amarga en el Darío último. Pero a nosotros lo que nos interesa ahora es el por qué de ese interés de Darío por la mirada y, a partir de ahí, por la pintura, por el cuadro, por el color. Si toda la primera parte de *Azul* está constituida implícitamente por estampas impresionistas, la segunda parte, «En Chile», la constituyen ya explícitamente textos pictóricos sin más, una obvia dedicación «a la pintura»: «En busca de cuadros», «Acuarela», «Paisaje», etc. son los títulos de esta parte. Ahora bien: el por qué de una tal importancia de la *mirada* (y de la pintura por consiguiente) en Rubén y en el impresionismo/modernismo de fin de siglo sería imposible de concebir sin acudir de nuevo al citado *horizonte positivista* y a su eje *metódico* clave: la relación *ojo-cosa* como base de cualquier conocimiento. O mejor aún, de cualquier estructura discursiva. Diremos: si el positivismo estricto ha invertido su kantismo de base y ha sustituido la *cosa en sí* por el *en sí de la cosa* observable y determinable en sus leyes propias, el idealismo genérico invertirá a su vez —es sabido— paralelamente esta inversión: así el *en sí físico de la cosa*, descriptible y observable, se vuelve observación y descripción, sí, pero de su esencia, de



su idea: el ojo y la cosa se miran esencialmente. Y de ahí, a la par, el significado de los poemas en prosa que constituyen los cuentos de *Azul:* son cuentos, en efecto, donde la descripción y la observación —impresionistas— se convierten en método narrativo, pero transmutados como una nueva relación *ojo-cosa:* describen un espacio «experimental», si se quiere, como el de Zola, pero en pura inversión esencial. El espacio del espíritu, el eje espacial *ojo-cosa* transmutado en cuento de hadas, etc. Y si *las prosas* nos muestran ese *espacio esencial, los poemas* nos muestran *el tiempo asimismo esencializado* en sus cuatro estaciones básicas, que a veces son paisajes mágicos, pero que sobre todo son *la Idea* detenida, la interrogación sobre la propia Idea (poética), sobre la propia poesía. Y así si, como ha señalado Badiou, Hegel había sido no obstante el primero en *colorear* la historia (la cuestión ya estaba en Goethe: «gris, amigo mío es toda teoría/ pero verde es el árbol dorado de la vida», y no digamos el simbolismo de su «luz, más luz» final), la mirada de Darío desarrolla el espacio y fija el tiempo para dar vida al campo del espíritu, el ámbito de la cultura, para que éste no se convirtiera en teoría *gris* o praxis muerta y vulgar. Por eso *colorea* su libro con el título *Azul* (que se corresponde sobre todo, en efecto, con el «Azur, Azur, Azur», de Mallarmé, aunque venga de *L'Art c'est l'Azur* de Hugo más directamente) para indicarnos esa inscripción del espíritu en la materia, como poesía y/o color. Como poesía y/o como pintura: de ahí también los *Medallones* poéticos de *Azul* (sobre todo los dedicados a Catulle Mendès y a Walt Whitman). Por eso, para que el ámbito de la cultura no fuera gris (ni tampoco —¡horror ahora al romanticismo!— mera retórica sensiblera). No verde, como la vida de Goethe —que es un fluir empírico, casi un empuje biológico— sino un espacio esencial que es a la vez Vida e Interrogación, lo Absoluto y su pregunta inalcanzable: el Azur, el Azul como nombre (y los diversos *azules* como adjetivos repartidos por el texto). Un proyecto —éste de dar color, vida, a su espacio— de donde arranca lo que hemos llamado el «esteticismo moral» de Darío o su voluntarismo estético. Así en su decisivo texto, también de *Azul,* titulado «A un poeta», donde tal problemática está más explícita que nunca. Lo que nos lleva de nuevo a nuestro punto de partida, a nuestro «emblema» inicial. Pues, en efecto: la contraposición entre *teoría gris* y *vida en general* (e, incluso, otro sentido, entre teoría y literatura, o literatura y vida) implica presuponer una concepción muy específica (el conocido horizonte burgués en su ramo «kantismo»/«fenomenologismo», como decimos) de la productividad literaria en concreto (y, por supuesto, de la productividad «humana» en general en cualquier sentido). Esto es: implica la ya aludida —y necesaria— existencia de una *distancia* entre las «ideas» y la «vida», entre lo que el hombre «hace» y lo que «piensa», siendo en esa *distancia* donde se condensan todas



las variaciones posibles al respecto: en estricto kantismo, se trata de la distancia entre la razón pura teórica (designándose con ella al espíritu trascendental en sí mismo) y la razón pura práctica (designándose con ella el espíritu trascendental en tanto que expresado hacia la acción); esta dicotomía se desdobla inmediatamente en otra (dentro de ella misma): la distancia entre la razón práctica pura y el «mundo»; entre la «moral» (el *imperativo categórico)* y el «derecho»; entre el *deber ser* («trascendental») y el ser (*empírico, cotidiano, vulgar*).

En el kantismo más o menos estricto (de Goethe a tal horizonte *positivista-romántico)* esta distancia se entendió en concreto:

a) como la distancia existente entre el Espíritu (o la Razón con mayúscula: *el Ideal)* por un lado y, por otro, el «pensar» cotidiano (es decir, el Entendimiento o la razón con minúscula: las *ideas),* algo que

b) podría ser desglosado igualmente como la distancia entre la verdad del hombre (su Espíritu) sólo visible en la «acción» (en la Razón pura práctica), en la «voluntad moral», en el *vivir* en suma, por una parte; y por otra, *la falsedad* del hombre, expresada en sus pensamientos, en sus ideas abstractas y separadas de la vida (la similar dicotomía «abstracto/concreto»), etc. Y fue claramente en este planteamiento derivado del *horizonte positivista* donde se asentaron desde el *modernismo* fin de siglo hasta el *fenomenologismo* y las *vanguardias* de nuestra época para elaborar sus planteamientos generales, incluidos, pues, los particularmente concernientes al ámbito literario. Todo ello con una especificación final: como se sabe, la verdadera actuación del Espíritu humano trascendental sobre el campo de la acción concreta (o sea: la verdadera manera que permite identificar a la Razón práctica pura) consiste siempre en determinar (impulsar) a la acción hacia intereses puros y trascendentales (los propios del «deber», los propios del «imperativo» general), no hacia intereses mezquinos y vulgares (los económicos, los políticos, los cotidianos, etc.). Ahora bien: si como ocurre en el interior de un cierto kantismo (y como ocurre para todo ese vitalismo *romántico-positivista* que Nietzsche lleva hasta el extremo) puede suceder que la *intención interesada* no tenga por qué identificarse necesariamente con el interés mezquino y cotidiano, sino que muy al contrario (y como en el propio Kant —insisto— estaba latente): *Primero:* si sólo en la intención o el interés moral se hace presente (se puede percibir) el verdadero Espíritu (que es el que hay que conseguir vitalizar, practicar, frente a la mezquina vida cotidiana); *segundo:* si el Arte es ya de por sí una forma *sensible, concreta,* enraizada pues en la «vida», en la trascendentalización de ésta; *tercero:* entonces habrá que concluir que no sólo el arte no puede concebirse como *desinteresado,* sino que deberá enfocarse ante todo como una forma máxima de *interés* (de interés moral, práctico, concreto: *enraiza-*



do en la vida sensible), de modo similar a la acción moral o a la voluntad (identificándose el arte de hecho con ésta, que representaba la verdadera presencia de la «intención pura» enfocada sobre el ámbito de lo práctico, o sea, de la vida cotidiana: en cuanto el arte se considera como *intencional/interesado* pasa así inmediatamente a ser considerado como incluido en el ámbito de la voluntad). Y es así también como el «voluntarismo estético» de Darío no puede imaginar sino una poesía que sea una *lírica dura* en el más puro sentido nietzscheano (por ejemplo en el texto citado «A un poeta»: «No es tal poeta para hollar alfombras/ por donde triunfan femeniles danzas:/ que vibre rayos para herir las sombras/ que escriba versos que parezcan lanzas...») y una poesía, por tanto, inscrita en la vida y que es vida ella misma: «Canta valiente y al cantar trabaja/ que ofrezca robles, si se juzga monte...» etc. Así puede leerse también, obviamente, el *Medallón* a Whitman, aunque, por supuesto, esta *lírica dura* es —insistimos siempre— una poética de la mirada, de la apariencia, de su gracilidad, de ese *aura* que lo mismo puede ser frágil y venusina (como en el *Medallón* a Catulle Mendès) que míticamente bárbara (en el sentido de «ingenua», o sea, de fuerza primigenia: también de Nietzsche) como en el soneto a Caupolicán. La ciencia, en cambio, sí es «gris» para Darío, sí es abstracta, congelante, muerta, sólo empírica. Desde el *retórico* del Rey burgués al *alienista* que juzga loco a Garcín, no en cambio el *alquimista* que descubre el secreto del gnomo (me refiero, claro está, a textos de *Azul*). Y por supuesto lo es la *prosa de la vida* (por utilizar de nuevo un término de Hegel) frente al Ideal (y en esto Darío sí que es romántico). Es la vida práctica (simbolizada en el burgués al que hay que «epatar») el mundo del dinero y de lo útil. Es a eso a lo que alude la *inutilidad* de su *moral estética* (en un sentido completamente distinto al de Wilde o los formalistas posteriores) y a su orgullo de ser, en cierto modo, uno de los poetas más o menos malditos; los «raros», en suma (frente al positivismo ambiente. Pero es que ese positivismo hegemónico es el que ha rechazado a la poesía —en tanto que inútil— y al poeta —como al artesano en general, frente a la maquinización serial— al último lugar de su escala de valores) y por supuesto un *poeta/profeta* en el pleno sentido al que aludíamos.

II. Segundo emblema

Y aquí el segundo *emblema clave* de esa poética a la que llamamos *ficción de una ficción* en Darío. Porque, en efecto, el *campo de la cultura* es *real* en la ideología burguesa, donde —dijimos— el *uno* funciona escindido *en dos:* el Espíritu y la Materia, y donde el Espíritu se considera como

lo más fundamental del hombre. Tanto es así que incluso los físicos más positivistas finiseculares lanzaron un grito de alborozo al creer poder decir «¡la materia ha desaparecido!» (tanto que incluso Lenin tuvo que escribir contra ellos su famosamente ambiguo *Materialismo y Empirocriticismo).* No hay duda: para la ideología burguesa, tradicionalmente, el campo del espíritu es superior: nada menos que el reino donde habitan la Belleza, la Religión, el Amor, el Arte y, por supuesto, la libertad, el gran mito. Lo dirá el fenomenologismo posterior: en el campo de la cultura reinan las formas; en el de la naturaleza o la materia, reinan las causas. Las leyes del espíritu (del Arte) serán, pues, indeterminadas, libres: el juego libre de las formas libres («Libertad bajo palabra» como ha escrito Octavio Paz). Las leyes de la Naturaleza o la materia serán, por el contrario, deterministas, causales. Y sin embargo Rubén ve ahí una *ficción:* eso es lo que se dice, pero la realidad es muy otra. La realidad es que a su alrededor sólo ve estética ramplona, espíritu pisoteado, humillado y vulgar, vida prosaica. Desafía en *Azul* para crear un campo de la cultura que sea otro, auténtico, esencial. El ser absoluto de lo vivo. Y desafía en *Prosas profanas* desde el mismo título (frente a la prosa de la vida la prosa de su canto) donde la fusión vida/arte, su esteticismo moral, llega al máximo. Sobre todo a través de un elemento que estaba bien patente ya, como hemos visto, en *Azul,* pero que ahora se despliega en todos los intersticios del tejido poético: *la música.* Si antes *la Idea* era azul, ahora *la Idea* es música (o viceversa). Los textos son conocidos: «¿Y la cuestión métrica? ¿y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces...» (en «Palabras liminares» a *Prosas profanas).* O el decisivo soneto que comienza: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones/ bajo su ley, así como tus versos...». Evidentemente la fusión arte/vida se hace plena en todos los sentidos, pero sólo se puede vivir estéticamente («ritma tus acciones») y sólo se puede escribir vitalmente («así como tus versos») en un mundo estéticamente esencial, en un campo de pleno espíritu auténtico. Y el paso empieza a ser decisivo ahora: años después J.R.J. encorchará sus paredes para vivir solo en *su* habitación donde habita el arte y adonde no llega la calle; Rilke, en sentido similar, se irá a vivir en el mundo estético autónomo del taller de Rodin... Darío quizá sueña —o sin duda— con el Wagner encerrado junto a los cisnes de *Lohengrin* en los ocultos lagos artificiales de Luis de Baviera. Y mientras tanto escribe *Prosas profanas.* Ficción de una ficción, decimos: Darío continúa amurallado en su lucha contra la podredumbre de *lo que es* (como hacían los malditos) frente a *lo que debería ser,* denuncia del contraste entre los que *se dice* y lo que *se hace,* entre lo prosaico de la vida (incluida la estética) y el Ideal de una vida (un espíritu) pleno y libre. Esto



es, denuncia la primera ficción burguesa, la más aparente: lo dominante dice creer en el espíritu, pero sólo cree en el poder de lo útil, de la materia (incluso envileciendo el espíritu, corrompiéndolo). No hay libertad bajo palabra, sino palabra bajo poder. La palabra es siempre la palabra del poder, la de la realidad. ¿La corrupción es inevitable, es imposible salvarla? Darío parece creerlo en *Prosas profanas,* donde, con todo, persevera en su imagen de que el Espíritu aún es salvable, aún se puede vivir en un mundo estético esencial. Pero las interrogaciones se acentúan (sus peripecias vitales no son en absoluto ajenas a ello). Y quizás esta desazón, esta ambigüedad a la que aludimos se revele especialmente en el citado soneto —magistral— que lleva el título de «Yo persigo una forma». Las dicotomías entre lo que se intuye o se entrevé (o lo que se cree tener) y lo que realmente se tiene, son continuas, constituyen evidentemente el hilo del texto. ¿Es posible encontrar, crear, ese espacio absoluto, pleno, del espíritu esencial? Se supone que sí, pero todo se diluye, se escapa. Desde los versos iniciales «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo», el pensamiento, la idea, pretende vivir realmente en ese mundo estético básico, esencializado en la rosa (siempre a la vez como carnal y como artificial). Así el segundo verso, la nueva frustración: «botón de pensamiento que busca ser la rosa». El estilo no halla la forma (el espíritu) que persigue, como el pensamiento concentrado, intuitivo casi (botón de pensamiento) no consigue vivirse realmente como objeto estético esencial, no consigue ser la rosa. Los dos versos siguientes delimitan de nuevo los rasgos de la frustración: el mundo pleno se ve como posibilidad, como anuncio, pero resulta imposible lograrlo. Y las imágenes de la frustración son típicamente rubendarianas: el beso y el mito pagano de Venus (o sea un erotismo siempre latente, pero incapaz de realizarse plenamente en ese mundo mítico, el único habitable sin embargo; y el abrazo de Venus —es obviamente— doblemente imposible, no ya como mito sino como estatua): «Se anuncia como beso que en mis labios se posa/ al abrazo imposible de la Venus de Milo». El segundo cuarteto ofrece un mundo de posibilidad de plenitud y de paz posible: los astros han predicho la visión de la diosa y en el alma esa luz reposa como el ave de la luna en un lago tranquilo. Y, sin embargo, la frustración aparece de inmediato en el primer terceto: todo son esbozos, entrevisiones, sólo destellos: la palabra que huye, la iniciación musical de la flauta y el sueño, la barca «que en el espacio boga». Cadena, pues, de desequilibrios sin solución. Ya lo habíamos visto: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones» era de alguna forma el final del círculo burgués: porque de lo que se trata ahí no es del ritmo del yo, sino del ritmo del mundo. Y eso era un *a priori* demasiado fuerte, demasiado previo, como para no estratificar la significación, como para no constituir una cárcel: la cárcel del silencio (a la que

llegará Mallarmé) o la cárcel de la ausencia de ese mundo buscado, el peligro de que quizá sea sólo un *hueco* lo que se quiere transformar, lo que se persigue o se busca. De ahí el relleno de ese hueco, como pregunta sin solución, con el final del soneto que comentamos:

> y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente
> el sollozo continuo del chorro de la fuente
> y el cuello del gran cisne blanco que me interroga.

De cualquier modo, decimos, Darío continúa en *Prosas profanas* aceptando la *ficción* de base: la dicotomía entre espíritu y materia existe, lo único que ocurre es que el espíritu está corrompido. Por eso sigue imitando esa ficción, sigue pues, de hecho, *fingiendo* esa *ficción* (y digo *fingiendo* porque el proceso de Darío imita, el de la creencia —en— y la creación —de— un campo del espíritu, no funciona en efecto más que como *ficción ideológica*). Sigue, pues, creyendo en la posibilidad de habitar un mundo estético, un mundo aparte (sí) pero realmente vivido, como poesía y como vida. Por eso quizá se denote más su búsqueda ahora de un *uno* inicial *no escindido*, de un mundo *(h)armónico* donde materia y espíritu estén fusionados en una fuente originaria, pitagórica en sus leyes numéricas (incluso esotéricas, mágicas) como la propia música. Como dice el segundo cuarteto del poema del *Ritmo:* «La celeste unidad que presupones/ hará brotar en ti mundos diversos/ y al resonar tus números dispersos/ pitagoriza en tus constelaciones...». Ahí quizá, digo, en ese *uno* originario, *no-escindido,* es donde se puede hallar la verdad: «mata la indiferencia taciturna/ y engarza perla y perla cristalina/ en donde la verdad vuelca su urna».

Ahora bien: *Prosas...* es ya un libro desgarrado precisamente porque esa búsqueda de la *unión originaria* hace más claro, como acabamos de ver, que el cisne blanco sigue interrogando; más claro que quizás esa dualidad (espíritu *vs.* materia) no exista sino como ficción (como lo *real* de una ideología, diríamos hoy) y que, por tanto, sea cada vez más difícil crear un mundo espiritual pleno, *objetivo* (como en otro sentido intenta Wagner en sus dramas musicales, intentos de fusión de lo subjetivo y lo objetivo, etc.) donde realmente se fundan la poesía y la vida, la esencia y la existencia, donde el espíritu y la materia se hallen realmente trascendentalizados y fusionados en una Unidad esencial. Así parece revelarse en Darío la auténtica *ficción* burguesa, su doble: el «doble» del funcionamiento ideológico burgués. Su máscara: no hay dualidad *espíritu vs. materia* pero funciona *como si* la hubiera. Y funciona realmente así. La *ficción* es real. Pero no es *lo* real. La pregunta empieza por si el espíritu corrompido (primera ficción: *id. est,* la hipocresía burguesa) puede recuperarse. Respuesta: intento de crear un mundo estético puro. (Ficción de una ficción.) Pero la pregunta



continúa, la interrogación se hace más insidiosa: porque ¿existe realmente esa dicotomía espíritu vs. materia? ¿Existe, fuera del horizonte burgués, tal escisión? La respuesta es ahora la interrogación misma: *Prosas profanas* se nos ofrece aún como la posibilidad de crear ese mundo de la cultura, ese campo estético puro, pero los desequilibrios, decimos, son constantes. Así hasta el final cada vez más desesperanzado tanto en su vida como en su obra. Ya en los títulos mismos: *Cantos*, de nuevo, sí, pero ahora con necesidad de *vida* y *esperanza* (con un tono medio entre el desengaño total y la aparente tranquilidad: «Yo soy aquel que ayer no más decía/ el verso azul y la canción profana»); o el posterior *Canto errante*, donde ya sólo escribe de poesía de un modo subjetivo y, además, históricamente, aquí y ahora: sus *Dilucidaciones* las inicia hablando del presidente Roosevelt y concluye en la personal autosalvación: «No hay escuelas, hay poetas... toda la gloria y toda la eternidad están en nuestra conciencia». Darío ya le había hablado de la gloria a Verlaine. Y nos había contado la respuesta de éste: *La gloire... la gloire... Merde... Merde... encore!* O como dice el propio Darío en el citado texto «Snobópolis»: «...¿Y qué? Eso es nuestro tiempo, eso es nuestra vida actual. Eso es». ¿No parece esto una glosa (atrozmente aceptadora ahora del orden del mundo) de su encuentro con Verlaine? Añadamos nosotros: *¿Merde encore?*

III. Emblema final

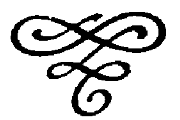
Rubén practica así, en su última etapa, una *ficción* de nuevo. La poesía *crea* el mundo del espíritu, sí, pero lo crea no porque el espíritu esté corrompido sino porque el espíritu *no existe*. La poesía es, pues, la realidad de una ficción: la ficción del espíritu, su diorama. Pero al hacerlo así nos muestra, en su propia realidad de poesía, no sólo que es una *ficción real* sino *lo* real que se esconde tras esa ficción: que el espíritu hay que inventarlo, repito, porque no existe. O mejor: porque no existe más que el interior de la dualidad espíritu/materia propia de la ideología burguesa.

¿Qué existe pues? En la primera etapa sólo la poesía que crea el espíritu pero en tanto que espíritu absoluto, en tanto que campo de la cultura esencial (algo básico para Darío: para él, como para el modernismo hispanoamericano en general, la dicotomía *Cultura/Naturaleza* significaba nada menos que la dicotomía *Civilización/Barbarie:* incorporarse al primer término —«lo moderno»— significaba también —nada menos— que incorporarse al mundo de la cultura occidental). Y, posteriormente, los desgarros: sólo queda la poesía que crea el (al) espíritu pero, cada vez más, o porque el espíritu no existe o porque sólo se trata de una cuestión meramente subjetiva.

Desde luego, nunca más, algo objetivo y absoluto. El trayecto de Darío va, así, de la ficción real a lo real que se esconde tras esa ficción. Y he aquí lo real: no existe el espíritu sino la práctica poética. A Darío de nada le había valido colorear la historia, pintarla de azul. Y ése será su último desgarro, su emblema final. En el poema *Eheu* (¡Ay!) lo inscribe quizá como en ninguna parte:

> Unas vagas confidencias
> del ser y el no ser
> y fragmentos de conciencias
> de ahora y de ayer.
> Como en medio de un desierto
> me puse a clamar;
> y miré al sol como muerto
> y me eché a llorar.

Juan Carlos Rodríguez



La casa alquilada

CONTRATO DE ARRENDAMIENTO
IDENTIFICACION DE LA FINCA OBJETO DEL CONTRATO
Finca, local o piso: Chalet
Calle: Urbanización El Almenar de los Duques, 113
En Madrid a 18 de febrero de 198 ......, reunidos don Raúl Alberto Lazcano, natural de Rosario (Argentina), casado, con pasaporte n.° ...., en concepto de arredantario, y don Fernando González Palacio, natural de La Bañeza (León), divorciado, con D.N.I. n.° ...., como dueño, hemos convenido el arrendamiento del inmueble que ha sido identificado encabezando este contrato...

Abrió la cancela la asistenta.

—Soy Fernando González. ¿Está don Raúl Alberto Lazcano?

—Pase. El señor no ha llegado todavía, pero está la señora.

Me hizo una media reverencia al dejarme pasar al interior de la casa que había alquilado durante mi larga ausencia a los Lazcano, y que ahora, a mi regreso al país, venía a recuperar.

La asistenta, que restregaba las manos en el mandil, apartó con un pie el cubo de agua sucia coronado por el mango de una fregona.

—Por aquí, señor,

me ordenó con un gesto de mandíbula. Procuré no pisar las zonas del suelo donde el agua fresca espejeaba el rubor de las baldosas.

—No se preocupe —dijo ella—. Luego le paso de nuevo un trapo.

Mis desplazamientos, de puntillas y en zigzag, como en el juego de damas, debían de ser un poco ridículos: retenía a cada zancada una pierna en el aire, sin saber, sin decidir dónde posar el pie.

—Está bastante revuelto, pues aquí no hice todavía la limpieza, y además, con la mudanza... Pero puede sentarse donde quiera. Deje que le remeta la funda de esta butaca.

Me hablaba desde el interior del saloncito de la chimenea, fuera de mi vista, mientras yo seguía con mis equilibrios de náufrago en mi propia casa, en la casa donde había vivido durante diez años de calentura y seda.

Al principio, con aquella luz solar que acaramelaba todo y cegaba un poco, no vi bien la transformación que había sufrido aquel cuarto. Quiero decir que no vi apenas transformación, y sin embargo el cuarto se había vuelto ciego, y yo con él: busqué en la pared del fondo la huella del humo en la chimenea —pues detrás de detrás de aquel humo estaría el humo de los fuegos y los fuegos y los fuegos que yo había prendido— y no había nada. Literalmente nada. Una pared lisa, empapelada de imitación damasco. La chimenea había desaparecido.

Volví mi cabeza hacia la puerta: sí, aquella era mi casa, y era la entrada del saloncito la que había franqueado. Y sin embargo, la ausencia de la chimenea trastocaba los puntos cardinales. Como un tonto, busqué en las otras paredes la chimenea perdida, demolida, tapiada, y sólo vi unas cortinas de flores y una lámina enmarcada de un bailaor flamenco.

(...se había apagado el resplandor sonrosado en el cabello de Claudia, las llamas en las que leíamos la profunda arruga del destino, calores, olores de noche, todo se había transformado en una pared hosca, en una lápida anónima...).

—Ahora la llamo a la señora. ¿Le ocurre alguna cosa?

(...la incendiada beatitud de después del amor...).

¿A mí me preguntaba? Negué con la cabeza. Me senté en la butaca, la mirada vacía vuelta hacia la pared borrada... y en definitiva solo.

Se oía de nuevo en el recibidor el chapoteo de su escobón lanudo.

El papel imitación damasco verde mostraba, desde luego, la propensión al heno seco de quien lo había mandado colocar. Era un verde de arbusto trasplantado. ¡Para una pared, que es tan definitiva, y era un verde como de quien pasaba por allí!

Entró la señora, Emilia creo que se llamaba. La cabeza aureolada de rulos, una bata de lunares rojos que se abrochaba por delante con botones plateados, un peine o un cepillo en la mano izquierda —o una pieza de un secador de pelo. Me tendió la otra mano.

—Discúlpeme que le reciba así, ya sabe, las mujeres siempre de cabeza, que si la cocina, que si esto y aquello. Mi marido está al llegar, me gustaría ofrecerle algo, pero tome asiento, ¿un aperitivo? ¿qué le sirvo?

Abrió la puerta corredera de una consola y se entrevieron dos botellas semivacías.

—Dígame cualquier cosa que quiera tomar, mientras yo termino de arreglarme...

—Un jerez —dije tímidamente.

—Ah, qué tonta soy, no tenemos jerez, no tenemos casi de nada, ayer fue la fiesta de cumpleaños de nuestra hija mayor, hasta las tantas estuvieron bailando con la música a todo volumen, yo tengo la cabeza loca, bueno, si lo desea hay marie brizard y ponche caballero, veo que no desea beber,



¿le pongo algo de música?, ah, no, soy rematadamente tonta, ya hemos embalado el tocadiscos, yo ando de un lado para otro medio ida, medio sonámbula, sin saber dónde encontrar nada.

(...cuántas cosas habría perdido aquella señora, Emilia, o quizás Amelia, en su deambular de cinco años por la casa, por mi casa...).

—Y me disculpa si le dejo solo, pues he de continuar arreglándome —se palpaba, señalaba su pelo, pellizcaba su bata—, acomódese donde quiera, a sus anchas, vuelvo enseguida, está usted en su casa...

Y dio media vuelta y se fue (hacia el cuarto de baño de la planta baja, pues oí correr agua, ¿o era la asistenta en el fregadero?). Claro que estaba en mi casa. Ella no era sino la inquilina de mi casa, una inquilina que empalagaba de desodorante mezclado con olor a lejía mi casa —aunque es forzoso reconocer que, al andar, el ruedo de su bata formaba pequeñas olas en la playa de las baldosas.

Por el ruido del agua que corría adiviné que se duchaba, y el pensar cuántas duchas habría tomado aquella Emilia, o Amelia, o Imelda, en el mismo lugar donde los chorros desparramados habían moldeado el cuerpo de Claudia, me produjo un malestar nervioso, que desahogué en forma de arañazos a la panza de raso del canapé. Deseaba, como de niño, que todo en la vida se deshilachara, que la vida misma fuera un manojo de hilachas descoloridas. Oía canturrear, no sé si a ella o a la asistenta, entre chorros de agua y latigazos de bayeta. El canto cesó en el momento de cerrarse el grifo. Oí que ella gritaba a la asistenta:

—¡Joaquina! ¡Ponga algo de beber al señor González!

Iba a salir al pasillo para decir que no quería beber ni marie brizard ni ponche caballero, pero ya Joaquina entraba y se agachaba a abrir el aparador de las botellas, y se volvía a mí —que veía reflejarse en el relámpago del espejo iluminado sus calcetines malva entre las dos botellas semivacías— para preguntarme:

—¿Qué le pongo entonces? ¿De ésta o de ésta?

—De ninguna de las dos. Gracias. No se apuren por mí. Sigan con sus cosas.

Lo de ella era fregar, y a eso volvió. Lo de la señora era un spray, que moscardoneaba a través del tabique, y después tal vez una fricción de colonia, pues se oyó un entrechocar de frascos y tapones, como un brindis por el placer de las duchas de la vida.

Decidí salir al pasillo, cruzarlo, esperar en lo que había sido mi biblioteca-despacho, donde tal vez podría leer, mientras tanto, alguna revista o algún libro. ¿No era aquélla mi casa, aunque la hubiera alquilado cinco años antes a esta pareja de argentino y vallisoletana, los Lazcano, él Raúl Alberto, ella Emilia, o Amelia, o Imelda, o quizás Olivia, cómo recordar su nombre? ¿No estaban incluso embalando sus enseres, como ella acababa de recono-

cer, para mudarse antes de fin de mes, y devolverme lo que era mío, el chalet donde viví los diez años con Claudia, y donde cada ladrillo, cada azulejo, cada cable, había sido colocado en el sitio preciso por mí y para mí? Había comprado aquel terreno en la zona norte de la ciudad, y lo pagué en tres años, treinta y seis letras, una por cada mes. Una parcela de ochocientos metros cuadrados en lo que sólo era entonces una finca de monte bajo, encina y roquedal, bautizada con el pomposo nombre de El Almenar de los Duques. Tardé otros tres años —y otras treinta y seis letras aceptadas y avaladas— en pagar la construcción de una casa, de mi casa, de esta casa, decorada y amueblada por Claudia, al gusto de Claudia, para nosotros dos.

Oigo sonar el timbre de un teléfono, y unas zapatillas que chancletean, y me encierro en lo que era despacho-biblioteca y que (me cuesta trabajo decirlo, siento una rigidez de viento o de miseria infinita en la columna vertebral) Raúl Alberto Lazcano ha transformado en sala de jugar al ping-pong y de pedaleo sobre una bicicleta fija. Apesta el aire a linimento, el parqué ha sido sustituido por linóleo, un foco manchado de moscas cuelga del techo, y los cristales de las ventanas son opacos, como los de una oficina, un cuartel o un retrete.

No podría hablar de desolación, pues esa palabra se me antojaba una insignificancia, comparada con el panorama que mi vista abarcaba. Miré uno de los muros, húmedo, con costras de vieja pintura rosa. Allí estaba antes el piano. En el suelo escalonado Claudia solía sentarse a leer —¿no estás incómoda?, no, es mi lugar predilecto—, mientra yo, ante mi mesa situada en la parte elevada, trabajaba. La música nos envolvía con su mohair de algas. Sí, había un altavoz donde ahora hay una raqueta de tenis alabeada y con el cordaje —que nunca sonará— roto. Y recuerdo que ahí, donde los Lazcano han arrumbado botas de fútbol, balones, neumáticos de bicicleta, ahí era donde solíamos colocar el árbol de Navidad, el árbol que una vez encendido parpadeaba en las mejillas de Claudia y a mí me adormecía con el perfume de abeto caliente, un perfume animal, como una caricia en lo hondo de un bosque en verano. En Nochebuena dejábamos entrar en el recinto sagrado de la biblioteca-despacho a nuestro hijo Gustavo, acompañado de su primo Michel, a quien sus padres nos confiaban en esas fechas para irse a esquiar.

Se avecinan los pasos —un tanto encharcados— de la Emilia, Amelia, Imelda, Olivia, Abilia —este es el nombre que le va mejor a una castellana— y desde la rendija de la puerta entornada la veo a medias subir las escaleras, veo nítidamennte sus muslos blanquísimos en la entrebata, de un blanco increíble, que no sé por qué no ha reproducido —ese blanco— en estas paredes de tono verde-gris aceitunado. Quizá no se llame Abilia tampoco,



y vaya a vestirse y pintarse un poco para recibirme. Quizá no tiene ella la culpa de este desaguisado —de otro modo no desplazaría tan armoniosamente su piel de armoniosa nieve—, sino el bestia de su marido, los cafres de sus hijos, esos cultivadores del músculo y la fuerza física, esos arrasadores de música y memoria.

De nuevo oí voces. La señora y la asistenta se hablaban por el hueco de la escalera, y hablaban de mí, pues oí mi nombre, y a buen seguro se interrogaban por mi desaparición.

Entonces me senté en el suelo, justo en el lugar donde existía aquel peldaño —el asiento preferido de Claudia.

No sé cuánto tiempo pasó, ni para qué. Sólo sé que las voces, abajo, se reanudaron. Que oí los timbrazos del teléfono y a alguien —la asistenta, o la Lazcano— decir cualquier cosa. Unas campanadas roncas se mezclaban con silbos de salamandra en mis oídos. Oí la nada. Oí luego una lágrima desbordar de uno de mis ojos.

Después, un chirrido de puerta y la irrupción de luz en el peldaño de mi lágrima y en mi culo frío. Emilia, iba a preguntarme, Amelia, por qué me encontraba allí, Imelda, ¿qué le contestaría?, Olivia, era más rubia de lo que imaginaba, Abilia, no, un nombre tan feo no encajaba con la persona entallada en un vestido rojo grosella que traía en las manos un vaso de campari tan burbujeante como su vestido, a lo mejor se llamaba Elvira, sí, el nombre Elvira-Campari me asociaba ideas, no, no podía llamarse Elvira, y al fin, ¿qué me importaba su condenado nombre?

—¿Qué hace sentado en el suelo? Encontré un botellín de campari.

Yo estoy hecho un ovillo en un peldaño que ella no ve, la frente contra mis —qué duras son— rodillas.

—¿Recuerdos?,

interroga con voz boscosa, y se sienta a mi lado, me roza con una cadera majestuosa, sonríe cuando ve que sorbeteo el campari y mis mocos.

—Mi marido no viene a comer —dice—, acaba de llamar, le es imposible, no sé cómo pedirle, usted vino para verle a él, no sabe cuánto lo lamentamos, ha de almorzar, él, mi marido, con el gerente de autopistas, ya sabe, Autopistas de la Meseta, AUMESA, esos líos que hay sabotajes, qué digo líos, esas cabronadas, perdone la expresión pero es un tema que me pone frenética, mi marido no tiene que ver, ni se interesa, ni nos interesamos por la política, dos meses de obras paradas e imagínese las pérdidas y los problemas laborales, y los jurídicos, pues él siempre dice: lo peor son los problemas jurídicos. ¿Qué le estaba diciendo? Que no vendrá a almorzar.

Yo miro el ventanuco y lo veo transformarse en una garita de peaje.

—Usted se quedará a almorzar de todas formas, ¿verdad que sí?

Percibo en su olor que tal vez se llame Marina, o quizá la palabra de su nombre me viene del pez muerto; hay un toque levísimo —como una nota dada en un piano por el pianista antes de morir— de la pulpa de su dedo índice en la corteza de mi mano derecha.

—¿De acuerdo?

No he dicho nada, pero ella ha notado asentimiento en la quietud de mi velluda mano, y se levanta —cómo huele su aire, su corriente de aire en mi nariz liofilizada—, y me vuelve la espalda y camina como una novia que abandona, por vez primera, la morbidez de su alcoba.

Al poco rato me llaman desde la sala-de-juegos-gimnasio-pingponguero-pindongueo.

—¡Señor González!

Y me espera apoyada en la bicicleta gimnástica y me hace un gesto con el brazo para invitarme a pasar al comedor. Ahora me viene a la boca llamarla Delfina, aunque sé que no es un nombre de mujer de carne y hueso, sino un simple nombre escrito, que se deriva, quién sabe, de una pereza de llamarla Fina, como Marina —el nombre con el que estuve a punto de bautizarla antes— era un rubor de Mari.

—En el comedor, verá, no queda casi nada, algunos muebles se han desmontado y esperamos a los embaladores de la mudanza, y las vajillas y cristalerías y todo eso ya está archiembalado, comeremos en duralex, no le importará, es más práctico para estos últimos días, se lava en un coser y cerrar de ojos, qué digo yo, en un abrir y cantar de ojos, aunque siempre acaba dejando un velo turbio, como después de quitarse las lentillas.

Pestañeó, y me fijé en sus pupilas color musgo recién llovido.

El comedor. O, como dice ella, Delfina, Priscila, Lucía, el Co-me-dor, con énfasis que parece estar engullendo la sílaba más suculenta de Comendador. El comedor. El fresco que pintara mi amigo Breda, en la bóveda del ángulo de la pequeña rotonda-mirador, ha desaparecido, pues la rotonda-mirador ha sido cegada para que se encuentre a sus anchas un aparato de televisión —todavía no embalado— al que ha sido consagrado el altar del más bello rincón de la casa. En aquel semióvalo con visillos fruncidos había tomado todos los cafés de diez años de comidas y cenas con Claudia, había fumado los cigarrillos que acompañaban los cafés, había desayunado muchos lentísimos domingos, había jugado al ajedrez con ella y con su hermano Fernando, habíamos organizado varias docenas de partidas de póquer, habíamos descorchado, en fin, Dios sabe cuántas botellas de champán, el único líquido más sabroso que la propia sangre o que la saliva de la boca amada...

—He pensado que almorzáramos en esta mesa-camilla, resulta más acogedor, menos ceremonioso. ¿Te parece bien?



Me tuteaba, y me fijé en que su blusa granate se había desabotonado un poco.

Joaquina, la asistenta, entraba ya con una sopera humeante. Y Emilia, Amelia, Imelda, Olivia, Abilia, Elvira, Marina, Delfina, Priscila, Lucía, Licinia, se había sentado y extendía sobre sus muslos imprevisibles una servilleta afortunada, y se disponía a servirse, con un cucharón de plata que me guiñó con sus reflejos.

Yo me senté también y vi encima de la mesa-camilla-rinconcito-acogedor una lámpara con sus ocho brazos de latón que salían disparados del centro de una estrella y culminaban en otros tantos florones de plástico, cada uno de un color, taladrados por agujeritos que dejaban escaparse burbujas de luz hacia un papel pintado de luceros que cubría el techo, como si en la cabina de un aeroplano o nave espacial nos halláramos.

—¿Es usted azafata? —me vino la pregunta a los labios.

Me sonrió, feliz por haberle dirigido la palabra —aunque la tratara de usted— tras mi mineral silencio, o de la pregunta que hacía, o de ver cómo acercaba mi nariz al plato y mi vista se detenía a la altura de su escote.

Entonces me contó que no era azafata, pero que le habría gustado serlo, para viajar y conocer mundo, pues el mundo era muy grande, ¿verdad?, aunque una sopa como ésta no la comerá usted, tú, en muchos sitios.

El ovalado ventanal en forma de mirador lo había dibujado yo mismo, precisamente poque me recordaba las casas de mi niñez, cuando el rumor de los comentarios de las tías y la abuela se extendía por encima de los bocadillos rebosantes de mantequilla. Aquí, en esta urbanización, no había mucho que comentar ni que mirar, salvo el propio jardín, pero el falso mirador reproducía aquel ambiente de jerseicitos para los bebés que se avecinaban, visitas inesperadas, cotilleos, uñas pintadas, tazas humeantes, en suma ese gas carbónico más o menos artificial con que se traga mejor el zumo ácido de la existencia.

Joaquina nos sirvió un conglomerado de patatas, carne y pimientos morrones que califiqué de sabrosísimo, y tras recoger apresuradamente unos cuantos platos y cubiertos volvió a aparecer ya vestida con impermeable y un bolso de plástico colgado del brazo, y dijo que el café estaba en la lumbre, y

—hasta mañana, señorita,

y a mí no me dijo nada. La señorita, Alicia o como se llamase, me dirigió una semisonrisa semitorcida y se levantó, es decir, levantó unas caderas espléndidas, para acercar el frutero del que colgaban unos racimos desangelados.

—Siento todas las molestias que...,

balbuceé, un poco aturdido por el vaivén de sus caderas, y ella me interrumpió, que ni hablar de molestias, que lo único que sentía era la ausencia de Raúl Alberto Carlos, y me repitió lo de Autopistas de la Meseta (yo

siempre había creído, no sé por qué, que trabajaba en algo de aire acondicionado) y los problemas laborales y jurídicos, sobre todo estos, los jurídicos, que son los peliagudos, ya sabe, etcétera.

Mientras ella retiraba los platos de postre e iba a mirar si estaba listo el café y me preguntaba si lo prefería solo o con leche, y si lo tomábamos allí mismo o en el saloncito (solo, saloncito, contesté, como un retrasado mental), aparté mis ojos de su ceñida espalda y sus nalgas y dediqué unos minutos a la contemplación del comedor, del Co-me-dor, ahora con la óptica de Emilia-Amelia-Imelda-Olivia-Abilia-Elvira-Marina-Delfina-Priscila-Lucía-Licinia-Alicia-Dulcinea, vestida de un percal grosella asalmonado que la hacía un poco más liviana, menos amazacotada que cuando se me presentó por la mañana. Vi un reloj de pie, imitación de una imitación, un espejo de marco de estaño apoyado en la pared, en el suelo, junto a una alfombrita color noche de luna nueva, y un armario-vitrina que contuvo quizá las bandejas de plata y los juegos de té de una boda ya embalada.

Ella vino con el café y me preguntó si quería coñac o chinchón, sin recordar que no tenía ni una cosa ni otra.

—¿Qué mira? —(ya no me tuteaba)—. ¿La lámpara? A lo mejor no me la llevo.

La miré a ella: tenía las mejillas un poco rechonchas, amelocotonadas, y los ojos, ya he dicho, de musgo congelado, algo hundidos. Creo que, al mirarla, se ruborizó, o fui yo quien la vi ruborizada. Carraspeé y extraje del bolsillo de la chaqueta dos folios doblados en cuatro.

—He traído el inventario. Usted habrá conservado una copia. ¿Se acuerda? Fue usted misma quien firmó debajo de la palabra conforme.

Desplegué los papeles, intenté leer la firma, descifrar su nombre: imposible. Ágata tal vez se llamaba; tenía cara de llamarse Ágata.

—Uy, cualquiera sabe dónde está esa copia. Recuerdo que la puse en cualquier parte, o se la di a Raúl Alberto —(se paró, no llegó hasta el Carlos, quizás en la intimidad le llamaba sólo Raúl)—, pero me fío de usted, me fío completamente. No puede hacerse una idea de hasta dónde me fío. Yo olvido todo, porque me fío. Soy así. Me dicen una cosa y, santo y seña, para mí es sagrado.

Me llevó al jardín a enseñarme sus anémonas. En medio del abandono de lava (donde, cinco años antes, cuando Claudia y yo nos fuimos y decidimos alquilar la casa, todo era terciopelo de césped frutal y retoños de vivaces que aseguraban flores en las cuatro estaciones del año), esta señora, quizá no Ágata, sino Águeda, había reservado un irregular pentágono, del tamaño de un cuarto de aseo, al desbordamiento de las anémonas de todos los colores: color amapola, color malva, color flor de limonero, color turquesa y hasta color aceituna. Se me antojaron bonitas las anémonas, a las que antes odiaba, cuando la vi a ella agachada, acariciándolas.



—Enhorabuena.

—Gracias. Es mi jardín. No permito que nadie lo toque. Ni mi marido. Si me apena dejar la casa es por dejar estas flores: ¿quién las va a regar, como yo, cada mañana? ¿Quién las acariciará? ¿Quién les hablará? Porque es muy importante hablar a las plantas...

Apetecía tumbarse (encima de ella, que mostraba un triángulo de espalda acanalada) y espachurrar aquel muestrario de colores. Insistí con lo del inventario.

—Desearía irme en el tren de las cuatro y media.

—Si quiere empezamos por arriba. No tardaremos —dijo, mientras se incorporaba y se desperezaba.

Subimos por la escalera principal y me condujo directamente al dormitorio, a su-de ellos dormitorio, al que había sido mi-nuestro-de Claudia y mío dormitorio. Dormitorio en el que una gran claraboya permitía contemplar desde la cama el alfiletero de las estrellas, los dedos transparentes de la lluvia o el desfilar de almas arrastradas por el viento.

Como era de esperar, la claraboya la habían cegado con una persiana gradulux.

—Entraba mucha luz por las mañanas... —dijo ella, al captar mi mirada hacia el techo.

La colcha de la cama la formaban hileras de buñuelos, y en cada buñuelo había estampada una flor, que me hizo pensar en ella tumbada sobre la colcha de las anémonas. Un papel oriental cubría de bambú las paredes. Me aferré al inventario.

—Dormitorio de señores: un aplique (el aplique colgaba de un hilo, como una herida mal vendada y polvorienta); una mesita baja (ocultaba sus incrustaciones un mantelillo de encaje portugués); un florero (¿qué ha sido del florero?, está abajo, dijo ella, en el cuarto de baño, me viene muy bien para las horquillas y los chichos); un canapé; dos cojines (algo raídos, allí estaban); una butaca (la verá abajo, en el recibidor); una cama, con su somier, y un colchón.

El gradulux de la claraboya dejaba la cama en penumbra, y ambos la miramos en silencio, mientras fuera serraban la tarde los grillos, y en aquel momento de verdad ella habría podido llamarse Claudia, se dispuso a alzar sábanas y mantas para mostrarme que el colchón inventariado existía, estaba asqueroso de manchurrones informes, amarillentos, marrones, rosáceos, miré hacia otro lado con repugnancia, era inconcebible que yo volviera a dormir sobre aquel colchón donde se borró la huella del cuerpo de Claudia anudado al mío.

—¿Quiere que continuemos por el gabinetito o por el cuarto de baño?, preguntó, y yo no era capaz de seguir con el inventario, pues cada palabra resonaba como un latigazo —«un arcón», «un macetero», «una estantería», «un espejo»— y doblé aquellos papeles para guardarlos en el bolsillo,

y los desdoblé, y ella me miraba sin decir palabra, miraba con curiosidad y puede que con miedo a ver qué hacía yo,,

a ver qué hacía yo,

y miles de luces de pueblos recorridos por miles de trenes cruzaron por mi frente,

qué hacía yo,

y rompí el papel, rompí el inventario en diminutos pedazos que arrojé, como un confetti, encima de la colcha abuñuelada.

—Debo entender... Me permites creer... que podemos continuar en la casa, que podemos deambular, desembalar que me diga, que podemos...

Se me acercó tanto que no pude evitar abrazarla mientras le decía «sí, sí», y Emilia-Amelia-Imelda-Olivia-Abilia-Elvira-Marina-Delfina-Priscila-Lucía-Licinia-Alicia-Dulcinea-Ágata-Águeda-Claudia lloraba sobre mi hombro y yo le acariciaba la turbia cabellera.

Se separó bruscamente y ambos descendimos en silencio hasta el jardín.

—Alguna vez que otra vendré a visitarte. Me invitarás a almorzar, ¿verdad? —dije junto a la cancela pintada del mismo color que su vestido.

Ella asintió con la cabeza y tocó mi mano. Se volvió para ocultar el lloro de sus ojos.

Cuando la cancela se cerró detrás de mí, me fijé en dos azulejos, medio ocultos por la enredadera, en los que se leía, con letras azul añil

VILLA HERMINIA

pero qué tonto soy, mientras camino hacia el tren, cómo no me ha venido antes a la cabeza, claro,

Herminia,

así se llamaba.

Ramón Nieto

Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos

Una vida que pasó a mi vera y no lo supe. (...) así se ha ido formando la ciega corriente de otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo allá, en esa otra orilla en la que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana.
(**Mutis:** *La nieve del almirante,* 27)

Con estas palabras se refiere Maqroll el Gaviero a esa otra corriente que el autor implícito expresa en *Los Emisarios, Crónica Regia y alabanza del reino* y *Un homenaje y siete nocturnos.* Hablar de Mutis es nombrar a Maqroll; buena parte de su obra constituye la historia de este escéptico y errante personaje que da nombre a la totalidad del discurso lírico, y recorre sus seis novelas. Pero en sus obras se escucha otra voz que penetra en una época remota y se identifica con un sistema tradicional (no obstante abierto a movimientos portadores de cambio), donde tenía lugar la vida de sus antepasados, en un ámbito teocrático, religioso y monárquico. A esta voz nos referiremos aquí.

Mutis, aludiendo a su poética, ha dicho con palabras de Neruda: «mis criaturas nacen de un largo rechazo», sugiriendo otro punto de referencia: el mundo de lo aceptado, o la nostalgia de algo que era diferente y, por la imposibilidad de materializarlo, no tiene más remedio que cantar al mundo repudiado en el que le toca vivir. Insinúa, también, que su obra nace de lo único salvable dentro de ese mundo de reproches. Es aquí donde encuentra asidero el dispositivo de la antítesis, figura que hace posible, en el poema, la convivencia de dos mundos opuestos, en la que se juega toda la poética mutisiana.

La obra maqrolliana de Mutis se escinde para completarse a sí misma. Hay en ella retornos y movimientos entre los estados de orden y deterioro que se nutren recíprocamente. Cierto es que sus novelas, relatos y gran

parte de su poesía privilegian la estética del deterioro, entendido éste como fuerza resultante del azar, de la usura del tiempo que va trabajando sin medida ni término a hombres y mujeres, desgastando su cuerpo y sus más preciosas esencias emocionales y espirituales; comiendo, digámoslo así, a todo ser viviente[1]. Sin embargo, la visión que se percibe en *Crónica Regia* y parcialmente, en *Los Emisarios*[2] y *Un homenaje...*, se desvía de esa línea primordial de decadencia y revela un hallazgo que se impone a la visión del deterioro. La voz del autor implícito, distanciada del Gaviero, crea una ruptura y una avanzada hacia un horizonte metafísico, hacia la nostalgia del poder absoluto, hacia el reencuentro de una cartografía tradicional y arcaica, cuyas matrices sociales (el mito, la lengua y el sistema de simbolización) sean, si no totales, por lo menos efectivas.

Este desvío en la obra de Mutis obedece también a la tensión permanente entre mundos complejos, a veces contrapuestos: en el anverso, su origen colombiano en contacto con la tierra caliente y, en el reverso, la herencia ancestral y el impacto recibido durante los nueve años de su estadía en Europa. Habría que agregar su familiaridad con la historia en general y el medioevo en particular, que le dan una razón básica para su vida, ubicada en una pretérita sociedad tradicional, cuya idea de poder residía fuera del control del tiempo y de los hombres que se sujetaban a él y por ello podía actuar como amortiguador del deterioro y el caos.

Entre los períodos históricos, a Mutis le interesa el de Carlos V[3]. De allí deriva la etapa de Felipe II, su hijo, de cuyo imperio le impresionan todas las características[4]. Y tal vez por eso, ya en 1947, había escrito, «Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su Majestad el rey Felipe II», cuando todavía no había aparecido Maqroll el Gaviero como persona poética, lo cual indica que es una vieja preocupación de otro hablante lírico que encuentra su continuación en 1985.

Crónica Regia y Alabanza del Reino (1985) se desarrolla en torno al reinado felipino: su destino, su familia y sus monumentos (El Escorial). Inicia con el poema «Como un fruto tu reino» que alude a la concepción del Estado centralizado en el catolicismo, propia de un rey que, con plena convicción de obedecer designios divinos, hacía gravitar, alrededor de su eje, centros homologados por la religión.

> Como un fruto tu reino, Señor.
> Convergen sus gajos, el zumo
> de sus mieles y la nervada autonomía
> de su idéntico dibujo *(Summa* 197)[5].

En los versos siguientes se reconoce al rey como representante de Dios, de su voluntad y como encarnación transitoria del factor de permanencia

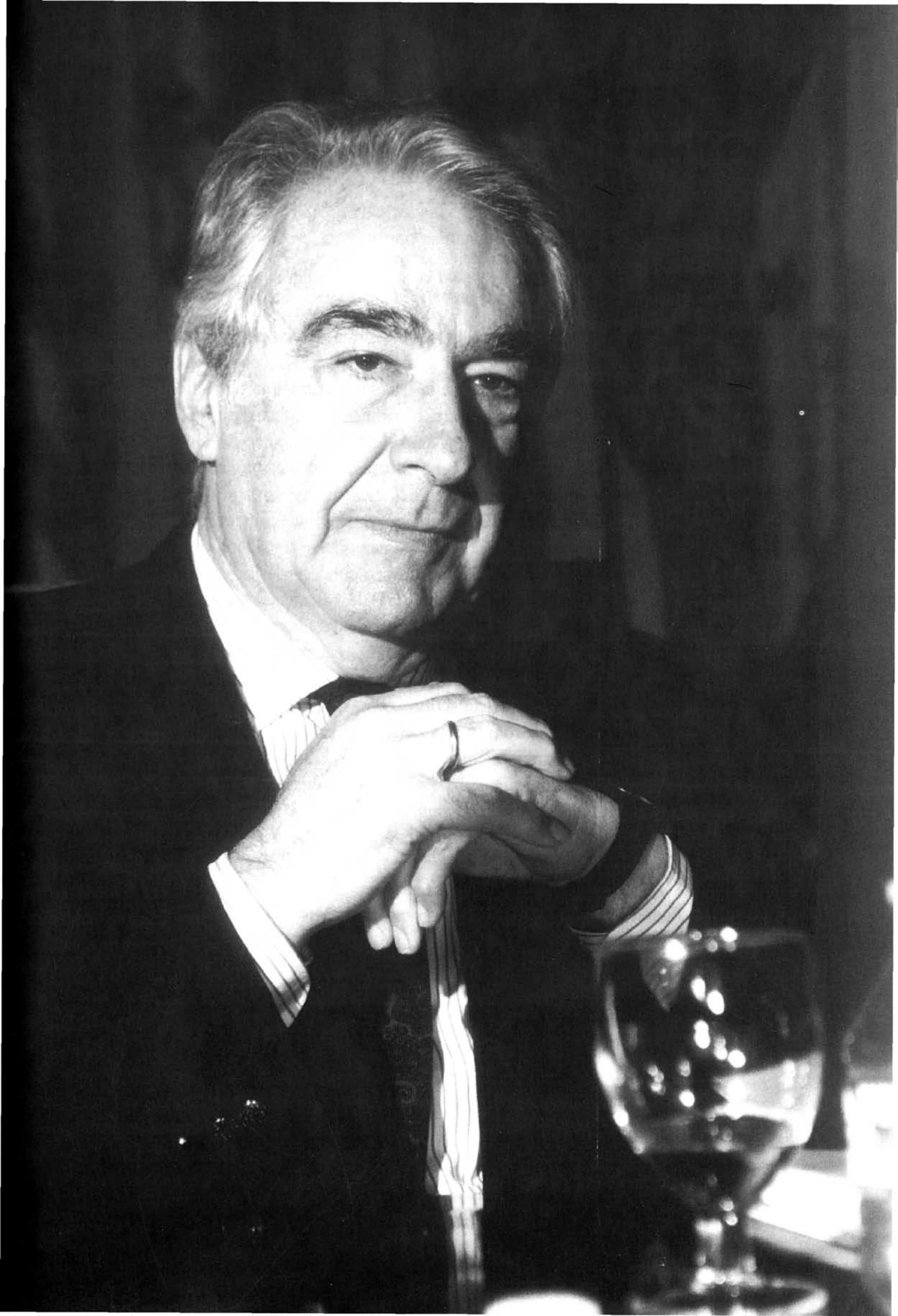
[1] *La estética del deterioro en esta obra está construida con elementos en decadencia: los efectos del azar, las resonancias de la muerte y la visión del espacio desolado en la peculiar concepción que él tiene del trópico.*

[2] *A partir de* Los Emisarios *empieza el cambio de proposición poética a nivel significativo; pero no sorprende tanto si se tiene en cuenta que no son más poemas del Gaviero. Con excepción de los poemas de Maqroll. Son poemas del autor implícito. Hay en ellos un mayor acercamiento a una visión religiosa, de un orden trascendente que el escéptico Maqroll no posee.*

[3] *De Carlos V le interesa su destino, su noción de unidad de orden religioso y su intento de volver a poner en pie el Sacro Imperio Romano Germánico de Carlo Magno.*

[4] *La vastedad de su influencia, la autoridad del monarca, el desorden de las cortes vecinas: Enrique II en Francia, Isabel y los piratas en Inglaterra, Calvino el adverso gemelo de Felipe II en Ginebra, los electores de Alemania, Venecia en su decadencia. Los años de la Compañía de Jesús, concomitantes con el prestigio de las Indias, la leyenda de El Dorado y la gesta increíble de los conquistadores bajo la atmósfera de la inquisición. El tiempo en que se construyó el Escorial con el panteón de los infantes y los cuadros del Bosco.*

[5] *En adelante se usarán las iniciales* SM *para* Summa de Maqroll el Gaviero *y se indicará la fecha, de acuerdo a la edición citada.*



y orden que rige una época; un poder que se hacía sentir por efecto de lo imaginario, de lo simbólico y de las prácticas rituales:

un orden que te pertenece
por gracia y designio
del Dios de los ejércitos,
Sólo a ti fue concedido el peso
de tan vasta tarea, sólo en ti
gravita la desolada gestión... (SM 197)

Y es que la conciencia del «sin sentido» de la modernidad que tiene Mutis, engendra en la obra por lo menos dos posiciones extremas: una de vuelta al pasado conservador de la tradición, como una posibilidad de estructura sistemática que interprete, organice y devuelva significación al presente. La otra, la posición más común de Maqroll, quien se interroga, duda, se acomoda y cae a veces en un escepticismo o en un nihilismo nefasto, en busca de un orden que no mide riesgos.

Mutis se define a sí mismo como «gibelino[6], monárquico y legitimista» y en otras ocasiones ha dicho también que se considera «reaccionario» *(Tras las rutas* 251). Su posición y su obra obedecen a las insuficiencias que encuentra en el mundo moderno, su descolocación en él, a la posición de exiliado, de extranjero o de bárbaro dentro de su propia sociedad (expresada mejor a través de Maqroll) y a las pocas respuestas que dan los sistemas actuales a sus inquietudes más trascendentes, en los cuales no identifica otra cosa que el caos sin sentido. De allí que tienda a ubicarse en un espacio y tiempo anacrónicos y a regresar a un mundo tradicional que el autor y algunos de sus personajes viven a través de sus lecturas de historia. Como monárquico no concibe que se pueda obedecer a ninguna regla inventada por los hombres. Todo poder, para él, debe tener un origen trascendente. «A un rey que ha sido ungido por Dios para gobernar a los hombres lo entiendo, lo acato y sus leyes para mí son norma...», dice Mutis (Eco 237: 250, 258). Pero reconociendo inmediatamente lo utópico de su afirmación en el momento presente, agrega: «Ese juego lo juego, pero no hoy, porque hoy vivimos en un mundo racionalista, absurdo, de una frivolidad tal que la sola idea podría causar risa» (Entrevista personal I). Como reaccionario, jamás ha sentido la menor veleidad por la izquierda y la revolución es algo inconcebible. En todo caso, la que considera mayor, «la revolución más grande del mundo es el trópico», la cual ya vio y vivió (Cros, 289).

Su posición, sin embargo, es más lúcida: *Crónica Regia* presenta la experiencia del poder, pero no como historia. «No se trata, por supuesto, de recrear una época como de mostrar su espíritu, que de algún modo la historia sigue perpetuando» (Sucre 368). Al autor le interesa mostrar los efectos que el poder omnímodo produce en un hombre; una imagen relativiza-

[6] Los gibelinos en las guerras de la Edad Media en Italia eran los partidarios de los emperadores, opuestos a los güelfos, partidarios de los papas.



da de la condición humana de Felipe II y su corte; seres de carne y hueso, víctimas en sí mismos y a la vez rodeados de gente corroída por la codicia y la envidia. Le interesa desmitificar la historia oficial mostrando la incompetencia de la razón y concediéndole trascendencia a la fe; eco, tal vez, de las palabras del propio rey: «prefiero no reinar a reinar sobre herejes»:

> Así es tu deseo que se muestre
> tu reino: ajeno al infame comercio
> con los señalados por el demonio
> del examen con su huella de cieno,
> con los mancillados por el tributo
> al efímero afán de la razón (SM 197).

Al ser la tradición generadora de continuidad por excelencia, impone una conformidad con sus valores transmitidos de generación en generación, y la religión y las instituciones culturales afirman las permanencias por las cuales el mundo está establecido y su inalterabilidad. Al mismo tiempo son dispositivos que niegan la historia y, consecuentemente, la razón.

Más obvia es su posición en «Apuntes para un funeral» (SMG 205-207), cuyo canto a sus memorias exalta, no sus triunfos ni su gloria, sino la soledad y el olvido que lo corroen[7]. «Por última vez... cantemos sus lástimas de monarca... que lentamente bebe su sangre de reptil indefenso y creyente», «¡Gloria de un clima! Loor al olvido que adelanta a través de las piedras que suelda el calicanto...» (SM: 1982, 13). El olvido deteriora el orden interno y también lo restituye, cuando la materia olvidada es dolorosa y por ello es motivo de alabanza. Reconoce cierta piedad e indulgencia en la capacidad de olvidar que tenemos, porque nos lleva a aproximarnos a «la nada que/ a todos habrá de alojarnos» *(Caravansary* 22).

La poetización a la muerte de Felipe II, que de otro lado recuerda sus poemas a la muerte de Marcel Proust y a la de Pushkin, y el relato sobre la muerte de Bolívar, muestra la muerte como un hecho de «excedencia» y «excepción» que rebosa toda barrera y simultáneamente limita los sueños de grandeza. La muerte como el máximo poder de desviar la naturaleza de las rígidas reglas de su ser y de su curso. Ella resalta más aguda y claramente la transformación. Lo curioso es que aun la muerte, en este tipo de sociedad tradicional, tiene su explicación en poderes, en fuerzas o en un Dios que se ubica más allá de la historia. En ese sentido el hombre de esta sociedad no se encuentra sin recursos frente a las eventualidades del azar. La muerte que es la culminación del deterioro, puede ser entonces asimilada como ficha de un mosaico y como parte de un orden.

Para un poeta que no cree en las democracias, y menos aún en regímenes dictatoriales ni socialistas, todos ellos, para él, producto de un consenso racional, la solución es la nostalgia de un régimen basado en un sentido

[7] «Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el Rey Felipe II» es el título con el que se publicó este poema en 1947 (SM: 1982, 12-13).



de trascendencia. Un régimen donde el orden social y el orden cósmico sean equiparables e indisociables, donde el mito defina una identidad colectiva, la lengua lo legitime y el sistema simbólico establezca correspondencias y sea instrumento de acción sobre el mundo y los hombres, más allá de los cuales estaría el poder. Esta es una idea que forma parte de la visión del mundo del autor, la cual se trasluce en sus poemas a El Escorial. No es una mera impostura o esnobismo. Por otra parte, estos poemarios evidencian también la influencia de su contacto con fuentes históricas aludidas antes.

En otros poemas de *Un homenaje* y de *Los Emisarios*, Mutis poetiza con otras preocupaciones y expresa verdadera admiración por lugares de España que fueron asiento de culturas antiguas: Cádiz, Córdoba, la Alhambra. Esto corresponde a su viaje a Andalucía y al reencuentro con sus ancestros gaditanos[8].

> En esa visita a España tuve la percepción, vi, en pueblos que todavía conservan una religiosidad profunda, algo que se podría llamar el alma secreta de España; eso me cambió y me di cuenta de que empezaba a prescindir de cantar los lugares de mi niñez, los bosques, los ríos, el trópico, los plátanos, los cámbulos, Maqroll, el Caribe... Fue en Cádiz donde tuve una experiencia tremenda. Yo pensé: de aquí soy. Y así lo digo en el poema (Entrevista Personal I, 1991).

«Razón del Extraviado» (SM 149) es un poema claramente revelador de esa búsqueda del origen. Allí alude por igual a la herencia árabe y tropical: «Vengo del norte/ (...) Voy hacia el este/ (...) donde el calor inaugura vastas regiones/ donde los frutos se descomponen». Y a pesar de que optaría por la vida de los caravaneros recorriendo desiertos sin límites, «por las tiendas de piel, la parca arena», nuevamente la dualidad se impone porque reconoce que en el trópico está «el clima que mis llagas/ solicitan como alivio/ de un espanto tenaz y sin remedio»[9].

El hablante lírico de *Los Emisarios* emprende la búsqueda de su origen, de su genealogía, de su ancestro cultural y religioso en un pasado remoto y vertical. Otra forma de responder a la ausencia de un asidero del presente y un medio para enfrentar el caos y el desgaste que se desparrama sin remedio y hace sentir el riesgo de perder identidad como cultura y como grupo social. Esta es una posible significación de un poema como «Cádiz». Es allí donde el autor implícito encuentra una de las herencias de las que manan sus sueños. Sobre esa zona se siente soberano porque otros no tienen de ella ni la más leve noticia o poder. «Después de tanto tiempo y vastas edades» en la casa de la calle Capuchinos, donde jugaron sus abuelos, dice:

> Me ha sido revelada de nuevo y para siempre
> la oculta cifra de mi nombre,
> el secreto de mi sangre, la voz de los míos (SM 152).

[8] *José Celestino Mutis, conocido como «El sabio Mutis» y hermano del tatarabuelo de Álvaro Mutis era gaditano. (Entrevista personal I)*

[9] *Este poema está dedicado a Alaster Reid y, por tanto, posibilitaría otras lecturas.*



Y para concluir sin dejar ninguna duda agrega:

Y digo Cádiz para poner en regla mi vigilia
para que nada ni nadie intente en vano
desheredarme una vez más de lo que ha sido
«el reino que estaba destinado para mí» (SM 153).

El poema «Una calle de Córdoba» está en esta misma línea de pensamiento. Oponer el pasado o, por lo menos, su evocación, contra la incertidumbre presente. Córdoba le trae la imagen de Cartagena de Indias, Santo Domingo, Santamaría la Antigua del Darién con su arquitectura árabe, y también le recuerda al bachiller Sansón Carrasco, *Las lanzas* de Velázquez o Catalina Micaela, hija de Felipe II.

Aquí...
  Los dioses, en alguna parte, han consentido, en un instante
de espléndido desorden,
  que esto ocurra, que esto me suceda en una calle de
Córdoba (SM 165).

Los Emisarios es el intento por revelarnos su profunda experiencia de reencuentro. Pero cuando el poeta quiere hablar, choca con la insuficiencia del lenguaje y está obligado a servirse de imágenes. Todas sus realizaciones deben por fuerza ser transcritas en los términos ineptos y decepcionantes de un lenguaje que ha sido hecho para adaptarse a la experiencia normal del hombre medio. Expresadas así, ellas no pueden ser realmente comprendidas sino por los que son capaces de dar a esos pobres términos exteriores un sentido nuevo, interior y transfigurado. En «Una calle de Córdoba», siente la impotencia al manipular las palabras: «no sé cómo decirlo, es tan difícil», y luego agrega: «Aquí, en España, cómo explicarlo si depende de las palabras y éstas no son bastante para conseguirlo» (SM 165).

Su búsqueda va más allá de la herencia hispano-cristiana. En «El tríptico a la Alhambra» otro poema de *Los Emisarios,* con voz de testigo presencial, reconoce en las paredes del portal la presencia de lo árabe a través de «...los versos de Ibn Zamrak/ que celebran la hermosura del lugar». Cabe preguntarse ¿por cuál vía llega este pasado como un presenta hasta un poeta latinoamericano? ¿Por qué la sonrisa de su esposa, Carmen, española por cierto,

suscita la improbable maravilla:
en un presente de exacta plenitud
vuelven los días de Yusuf,
el Nasrí
en el ámbito intacto de la Alhambra (?) (SM 170).

Y ¿por qué en el nocturno III, con memoria de cronista se instala en el pasado para leer desde él, en los muros de la alcazaba la rutina de los soldados en «esa muerte sin rostro» que es la guerra,

las mañanas a la espera de las huestes
africanas, cuya algarabía ensordece
y abre paso a un pánico que pronto
ha de tornarse vértigo de ira sin esclusas
y así hasta cuando llega la noche (?) (SM 173).

Luego visualiza la repetición alternante de la alegría y la guerra siglo tras siglo hasta quedar como monumento de nostalgias «en estos altos muros oxidados/ de sangre y liquen ajenos también e indescifrables...» (SM 174). Así se refiere a los períodos de alegría cuando viene la tregua:

...Y un día el aroma de los naranjos,
las voces de mujeres que bajan al río
para lavar sus ropas y bañarse,
el vaho que sube de las cocinas y huele
a cordero, a laurel y a especias capitosas,
el sol en las almenas y el jubiloso restallar
de las insignias, anuncian el fin de la brega (SM 173).

La nostalgia metafísica rige otros poemas de *Los Emisarios*, especialmente los que aluden a la Rusia de los zares, cuando Gorki era aún Novgorod, a César Borgia, el rey San Luis de Francia y a la cultura de Bizancio. Y un intento de salvación a través la poesía se ve en *Un homenaje*. Las mismas motivaciones rigen la búsqueda de un diálogo que incluya el encuentro de la herencia árabe-andaluz que también bulle bajo la piel de los pueblos latinoamericanos. Esta búsqueda continúa en *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991), donde la presencia de lo árabe tiene una gravitación tremenda[10].

Lo apuntado sobre *Los Emisarios* no puede ser probado más que por el apoyo del testimonio poético que da esa voz distinta a la de Maqroll. La estancia en Cádiz y Córdoba va a significar una experiencia tan profunda que constituye el punto de partida de su obra posterior[11]. Sin embargo, esta poesía no se enfrenta a la que va desde sus primeros poemas hasta *Caravansary;* se trata más bien de una realización distinta y complementaria. En estos poemas no predomina el hecho anecdótico en sí, despojado de adjetivaciones y recursos metafóricos usados antes; trata de ser fiel al hecho, buscando más la fuerza de la evocación.

Nos parece, sin embargo, que *Los Emisarios* y, especialmente, *Un homenaje,* contienen poemas «antipesimistas», en el sentido nietzscheano de que enseñan algo más fuerte que el pesimismo, más «divino» que la verdad: esto es, el arte (Nietzsche 463). Un esfuerzo, quizás, por salir de la esfera «infernal» del Gaviero, y hallar otro sistema de relaciones. Por otra parte, *Crónica...* no obedece sólo al afecto por la monarquía, lo cual sería demasiado simplista. Parece, más bien, el incesante deseo de encontrar un refugio que lo ponga a salvo de la incertidumbre de «un mundo que marcha

[10] *Es oportuno mencionar aquí* El manuscrito carmesí, *novela en la cual Antonio Gala también explora la historia de los últimos árabes en Andalucía y recrea la vida del último sultán, Boabdil, con el cual se extingue el Islam en España.*

[11] *«Cádiz» es uno de los poemas que mejor muestra cómo la poesía de Mutis surge de una vida nómada y del contacto con los más diversos contextos culturales y geográficos. Éste es el poema donde empieza a descubrirlos, a hurgar en la herencia de sus antepasados, y ante tal asombro le quitará la voz al Gaviero, para ser modulada por un autor implícito.*



definitivamente hacia el desastre», como afirmara en otro verso, refiriéndose al mundo moderno, cuyas instancias de poder están separadas de la comunidad, el Estado disociado de la sociedad, y el orden que rige es un orden contra el hombre.

Estos tres poemarios completan el mapa de la obra de Mutis. Rechazan, implícitamente, los regímenes modernos e intentan resistir al deterioro social, a la descentralización, al nomadismo sin rumbo, al caos (vividos por Maqroll), a través de tenues imágenes dibujadas al final de algunos poemas y del sustento en un régimen trascendente, con carácter de permanencia.

El yo poético de Mutis es, como señalaba bien Sucre, «cronista que recrea tiempos y vidas del pasado y simultáneamente un receptor de voces secretas, inmediatas y fantasmales» (369). Como abstracción latinoamericana expresa el ser del presente, erosionado entre dos mundos: América y Europa. Pero sobre todo la tradición y la modernidad en la que el sentido de ésta última se escapa y ante la presencia de una realidad fluctuante y fragmentada (como la vivida por Maqroll), surge otra voz que interroga sobre su identidad y se niega a ser un hombre contemporáneo sin definición mítica, metafísica y cultural de largo alcance. También está subrayando que el mentado mestizaje latinoamericano es más complejo de lo que sabemos; más aún, que no está acabado: hay muchas Américas en América, muchos países en cada país. Pues todavía hoy existen estratos sociales intocados genética o culturalmente, a pesar de que los conceptos racionales intentan fijar una suerte de idea plana y generalizante acerca de realidades demasiado complejas y múltiples.

Para concluir, tal vez sea útil ilustrar con palabras de Mutis su posición sobre la época moderna:

> Creo que estamos asistiendo a su liquidación y a su final que comienza con la reforma protestante y todas las ideas generadas por ella y el calvinismo, especialmente. De allí salen las ideas liberales, la tendencia racionalista, en fin, un inmenso engaño de la democracia y la hipocresía que es una de las normas de conducta de pueblos como los Estados Unidos. (...) Creo que estamos viviendo entre ruinas y entre muertos. Me parece extraordinaria esa historia de la aventura de occidente en Europa, con el antecedente maravilloso helénico y de la Roma que establece una noción de Estado, de derecho, una noción constructora (...) Me produce una fascinación, pierdo toda posibilidad de razonar y de tratar de explicar esto o de ordenarlo en una serie de causas históricas y económicas. No me interesa por demás esa explicación *(Tras las rutas* 343).

Consuelo Hernández



Obras citadas

MUTIS, ÁLVARO. *Abdul Bashur soñador de navíos.* Bogotá: Editorial Norma, 1991.

———. *Caravansary.* Colección Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

———. *Crónica Regia y alabanza del reino.* Poesía. Madrid: Cátedra, 1985.

———. *La Nieve del Almirante.* Madrid: Alianza, 1986.

———. *Los Emisarios.* Tierra Firme. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

———. *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía, 1947-1970).* Bogotá: La Oveja Negra, 1982.

———. *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía, 1948-1970).* Insulae Poetarum. Prólogo de J.G. Cobo Borda. Barcelona: Barral, 1973.

———. *Summa de Maqroll el Gaviero, poesía 1948-1988.* Prólogos de Octavio Paz y Ernesto Volkening. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

———. *Un homenaje y siete nocturnos.* México: El Equilibrista, 1986. También fue editado en Pamplona: Pamiela, 1987.

COBO BORDA, J.G. «Soy gibelino, monárquico y legitimista». *Eco* 237. Bogotá: 1981. 250-258. Reproducido en Mutis Durán. 251-258.

CROS, FERNANDO. «Son muchos los mundos perdidos». *Revista de la Universidad de Antioquía.* 205. 113-119. Aparece también como «Conversando con Mutis». *Torre de papel,* revista de la Universidad de Chapingo, 3. 1986. 24-32.

GALA, ANTONIO. *El manuscrito carmesí.* Barcelona: Editorial Planeta, 1991.

HERNÁNDEZ, CONSUELO. «*Los Emisarios,* nuevo poemario de Álvaro Mutis». *Suplemento literario de El Nacional.* Caracas: julio, 28, 1985.

———. Entrevista personal con Álvaro Mutis, I. México: enero, 1991.

———. Entrevista personal con Álvaro Mutis, II. México: agosto, 1991.

———. *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro.* Tesis Doctoral New York University, 1991.

MUTIS DURÁN, SANTIAGO. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero (1981-1988).* Cali: Proartes, Gobernación del Valle y Revista *Gradiva,* 1988.

NERUDA, PABLO. *Residencia en la tierra* (1925-1931). Barcelona: Bruguera, 1980.

NIETZSCHE, FEDERICO. *La voluntad de poderío.* Traduc. por Aníbal Froufe. Madrid: Edaf, 1981.

SUCRE, GUILLERMO. «El poema, una fértil miseria». *Plural,* 43. 1975. 17-22. También en *La máscara, la transparencia.* Caracas: Monte Ávila, 1974. 367-379.



La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena*

I. Tipos de textos en la literatura quechua

No hay forma de acercarse a la literatura quechua sin hacer algunas precisiones. Hablar de ella implica, por lo pronto, examinar el problema de la oralidad y el de la escritura. Decir «literatura oral» es ya plantearse una doble contradicción: una etimológica y otra folclórica. Todos sabemos que por etimología la literatura supone letra y que la literatura quechua por «naturaleza» es oral. Dependiendo de los actos sociales para su realización y de la memoria para su transmisión, la literatura quechua ha excluido la escritura de su práctica real. Se halla reducida al folclore, pero al folclore de una cultura vencida, a fuerza de una agresión sistemática. Es una literatura sin lectores, pero con «cantores y oyentes»[1]. Por eso, ella pertenece, como campo de investigación, a las ciencias sociales más que a la literatura. Su estudio, desde la perspectiva literaria, requiere un cambio de noción de literatura y una consiguiente innovación metodológica.

Cuando se habla de literatura quechua escrita, el asunto no es menos complejo. Principalmente, el agrafismo del quechua y la escasa —casi nula— difusión de los textos escritos nos remiten, casi siempre, a la forma oral. Sin embargo, la literatura quechua escrita viene coexistiendo subyacentemente con su similar, la oficial escrita en castellano, desde el primer siglo de la Colonia. Varios han sido los mecanismos de producción escritural de esta literatura. Por lo menos tres formas de hacer textos, mediante la representación gráfica hispana, parecen dar cuenta de esa diversidad: la

* *El presente artículo es la versión arreglada de una ponencia que leí, en abril de 1989, en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Pittsburgh. La conferencia, a su vez, fue el resultado de una primera aproximación al material bibliográfico y hemerográfico, recogido en el Perú —gracias a una beca que me otorgó la Fundación Tinker— con miras a la preparación de una antología de poesía quechua escrita actual.*

[1] *Edmundo Bendezú, «Cinco preguntas sobre la literatura quechua». En:* Runa, *n.º 4 (Lima: Instituto Nacional de Cultura, jul. 1977).*



traducción, la transcripción y la producción directa. En tal sentido, las tres operaciones realizan una articulación de dos sistemas culturales contradictorios, la grafocéntrica europea y la étnica oral. Mejor dicho, se valen de un especialista de la escritura y de otro depositario de la memoria oral. En algunos casos, como en los de traducción y recopilación, intervienen para ello dos sujetos literarios. En otros, concretamente en los de producción directa, un solo sujeto desdoblado se encarga de fundir las dos instancias. A las obras surgidas de un proceso análogo a los mencionados Martin Lienhard las ha llamado asimétricas[2].

Uno de los primeros textos escritos, a manera de traducción directa —pero no literal— del quechua al español, es *Suma y narración de los incas* (1551)[3], del quechuista Juan de Betanzos, que traduce un cantar de gesta inca sobre Pachacútec. Según Edmundo Bendezú, la obra de Betanzos es «el primer intento serio de hacer traslucir el texto quechua sin manipularlo, lo que produce un castellano extraño pero convincente para el que quiere ver a través de la película la profundidad misteriosa»[4]. Sin embargo, también significa el primer testimonio de la imposibilidad de registrar, con fidelidad, la voz oral quechua de sus informantes a través del castellano escrito. Los Betanzos españoles y europeos, fieles o no al texto original, han continuado traduciendo. Después de siglos de manipulación, ya sea de las fuentes escritas u orales, nos han legado, hoy en día, un abundante material. La mayoría de los estudios sobre la literatura quechua se basa, con grandes limitaciones filológicas, en estos textos de segunda mano.

Existe otro proceso de traducción —inverso al indicado anteriormente— en la producción de textos quechuas escritos que escapa a lo previsto en la clasificación de literatura asimétrica. Esta forma de traducción, del castellano al quechua, obedece a fines políticos concretos: la catequización en la Colonia y el proyecto criollo después de la independencia. En ambos momentos el quechua sirve de instrumento de dominación y de destrucción de la cultura andina. Aunque no específicamente literarios, los primeros textos de esta naturaleza están representados por oraciones y cánticos del Evangelio, traducidos al quechua. Un claro ejemplo de ello lo constituye el temprano *Confesionario español-quechua-aimara*, de 1585, atribuido a Diego de Alcobaza. Para el período independiente, contamos con las infinitas traducciones del *Himno Nacional* del Perú[5] y de muchas poesías de autores consagrados en castellano[6]. El himno lo cantan los niños indios en los colegios sin sentirlo ni entenderlo. Las poesías traducidas del español se declaman en los actos públicos oficiales, aunque nadie sabe qué sentirán los indígenas al oírlas.

La segunda forma de producción textual escrita en quechua tiene que ver con las transcripciones o recopilaciones de las fuentes orales. Éstas

[2] *Para mayor información, véase «Cultura étnica y literaturas ilustradas: una aproximación». En:* Actas. Hacia una historia social de la literatura latinoamericana *(Giessen, AELSAL, 1985).*

[3] *Manuscrito descubierto recientemente por María del Carmen Martín Rubio en la ciudad de Palma. Con este manuscrito que completa al de El Escorial, publicado por primera vez en 1880 por Jiménez de la Espada, ya se puede hablar de la obra en forma total. Consúltese Juan de Betanzos,* Suma y narración de los incas *(Madrid: Ediciones Atlas, 1987). Prólogo, transcripción y notas de María del Carmen Martín Rubio.*

[4] *Edmundo Bendezú,* La otra literatura peruana *(México: Fondo de Cultura Económica, 1986), pág. 9.*

[5] *J.M.B. Farfán ha sido, entre otros, uno de los más destacados traductores del Himno Nacional peruano.*

[6] *Por ejemplo, en* Inti Raymi, *Año 3, n.° 12 (Lima, junio, 1972) podemos hallar más de una quincena de autores de la literatura universal, cuyos poemas representativos han sido traducidos.*



fueron registradas conservando la lengua quechua, pero utilizando el alfabeto latino. Dichos textos originalmente se conocieron en las crónicas de Cristóbal de Molina, Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. Ahora, las antologías de literatura quechua, como las de Bendezú, Razzeto, Salazar Bondy y Alejandro Romualdo han logrado extraer un conjunto más o menos sistemático desde esas crónicas. Tal vez una de las más importantes obras de transcripción sea *Dioses y hombres de Huarochirí*, recopilada por Francisco de Ávila a fines del siglo XVI. Hay que añadir a este rubro las recopilaciones de folcloristas, antropólogos y musicólogos que, en pleno siglo XX, siguen recolectando un gran número de mitos, canciones, fábulas y poemas[7].

La literatura quechua producida directamente en forma escrita viene a formar parte del tercer y último mecanismo de producción. Sus textos también surgieron en la Colonia y hoy, con nuevas producciones y hallazgos —que, de cuando en cuando, se suman a los ya abundantes pero mal conocidos—, alcanzan a constituir un corpus más amplio y complejo de lo imaginado.

El presente trabajo se limita únicamente a desarrollar un campo específico de esta última forma de literatura quechua: la poesía quechua escrita actual. Mis investigaciones me han permitido rastrear textos dispersos en revistas, periódicos, plaquetas y boletines que se encuentran en bibliotecas públicas y particulares de Lima y de diversas provincias del Perú. Asimismo, he podido recoger de los archivos de las academias regionales de la lengua quechua y de los del Instituto Nacional de Cultura, algunas poesías que, a pesar de haber sido premiadas en concursos convocados por las mismas instituciones, aún se mantienen inéditas. Como es de imaginar, es difícil tratar de conocer este corpus de considerable magnitud, por lo restringido, disperso y marginado en el mercado cultural, pero también por sus variantes dialectales y la arbitrariedad en su escritura.

Por consiguiente, en esta primera aproximación al tema, quisiera sólo ensayar algunas hipótesis sobre tres puntos más o menos concretos: en torno al uso del pseudónimo, a la escritura misma y al discurso de la reconquista o subversión en la poesía quechua escrita actual.

II. El pseudónimo quechua: una proyección del yo colectivo indígena

El pseudónimo es un recurso frecuente para asumir la autoría en la poesía quechua escrita. El autor de doce poesías, escritas en el período de

[7] *Son de gran importancia las recopilaciones realizadas por Vienrich, Arguedas, Lara, Ossio, Roel Pineda y otros más.*



las sublevaciones indígenas de fines del siglo XVIII, cuyo nombre —Wallparrimachi—[8] pertenece a la leyenda, parece haber iniciado la nómina de pseudónimos. Luego, en 1951, en un concurso internacional realizado en Bolivia, se dieron a conocer dos pseudónimos: Kilko Waraka y Mosoh Marka. El primero pertenecía al recién fallecido Andrés Alencastre[9] y el segundo, no se sabe a quién. Las conjeturas buscaron personificar este nombre en la figura de Guardia Mayorga, poeta quechua ayacuchano. Él, sin embargo, no se molestó en desmentir la versión y continuó firmando con su propio pseudónimo: Kusi Paukar[10]. Finalmente, es significativo para nuestro propósito el caso de Teodoro Meneses[11], quien en 1956 usa dos pseudónimos: Pumacasa y Chatay Achalmi. Ambos son nombres de dos barrios del pueblo de Huanta. La elección de uno de ellos por Meneses pareciera depender de la relación vivencial o referencial entre una determinada poesía suya y alguno de los dos pueblos.

¿Cómo explicar este fenómeno y cómo situar al sujeto productor directo de poesía quechua escrita? Provisionalmente, el proceso cultural en el mundo andino puede servir de marco explicativo.

El paso de la transcripción a la creación trajo consigo una modificación sustancial en el sujeto productor de literatura quechua escrita. La transcripción mantiene diferenciados, distanciados, a dos sujetos contradictorios en el texto. En ella, el especialista de la escritura conserva su identidad de intermediario y testigo (vio, oyó); de igual modo, el depositario de la memoria oral se identifica con la voz de toda la cultura quechua. Por lo demás, las primeras recopilaciones las realizaron autores españoles, asumiendo un yo occidental. El resultado fue la adopción de un nombre propio para el copista y del anonimato o, en su defecto, de un nombre genérico para el declarante. En cambio, en las poesías escritas directamente en quechua, los dos sujetos se funden en uno. Este uno se transforma en portador de una doble tradición conflictiva: la indígena y la española. Simultáneamente, es objeto de una doble marginalidad y sufre una falta de identidad. La unidad contradictoria y desmembrada, ambigua, un querer ser y no poder, un estar y no estar, parecen caracterizar a este sujeto.

¿Y qué puede significar el pseudónimo para este sujeto contrastado? ¿Acaso el pseudónimo es más que un nombre ideal, que un requisito para presentarse a los concursos y que un segundo bautizo en la carrera literaria? La respuesta es sí y no. Sí, para la primera interrogante, y no para la segunda, en cuanto el pseudónimo determina la identidad y la función literarias del autor quechua. Éste, sencillamente, no podría tener legitimidad sin recurrir a un segundo y representativo nombre.

Por razones históricas y de escritura, el poeta quechua es culturalmente un mestizo, un emigrante en las ciudades. Pertenece al grupo de los «emi-

[8] *Aparece antologado en* La literatura de los quechuas: Ensayo y antología *(Cochabamba: Editorial Canelas, 1960) de Jesús Lara.*

[9] *Autor de tres poemarios ejemplares:* Yawar Para, Taki Ruru *y* Taki Parwa.

[10] *Nos ha legado su hermoso libro de poemas:* Runa Simi Jarawi: Poesía kechwa.

[11] *Se puede comprobar en el libro* Poesía peruana. Antología general. Poesía aborigen y tradicional popular. *Tomo I. Prólogo, selección y notas de Alejandro Romualdo. (Lima: Ediciones EDUBANCO, 1984).*



grantes militantes»; es decir, al que recuerda y ama su tierra según Rodrigo Montoya[12]. Generalmente, es maestro en humildes colegios y, en contados casos, en universidades. Otras veces se desempeña como sacerdote en parroquias de ciudades andinas. Está ligado al mundo quechua por sus ascendentes y sus primeras experiencias. En fin, es alquien que, a pesar de todo un proceso de aculturación, no ha podido renunciar a esta herencia étnica y cultural; por consiguiente, se ubica en la encrucijada de las culturas quechua y occidental.

Para estos hombres desarraigados, la música y la poesía han sido medios de reencuentro con la cultura quechua. Para cultivarlas, ellos crearon asociaciones departamentales o provinciales desde principios de este siglo. En las asociaciones, cada intérprete buscó ser la voz de su pueblo, de su comunidad. La única vía para conseguirlo fue adoptar un nombre representativo, en buena cuenta, un pseudónimo. Así el autor conseguía simultáneamente tres objetivos: adscribirse de nuevo a su comunidad, legitimar su voz y apropiarse de la creación, para sí y para su comunidad. El caso de Teodoro Meneses es clave en esta operación. En sus poesías aparece, a manera de subtítulo, uno de los dos pseudónimos seguido siempre de la palabra «qellqasqan», que se traduce al español como «escrito por» en las antologías donde figura Meneses[13]. Pero «qellqasqan» expresa un alto sentido de pertenencia, de posesión. Si nos situamos al margen del modelo occidental de consignar la autoría, podemos traducirla como «su escritura» y luego, ya que el pseudónimo que le antecede no alude a una persona sino a un pueblo, entenderla como «la escritura del pueblo». Así se evidencia que la apropiación de la obra y la escritura se ha consumado en nombre de una comunidad indígena.

Entonces, desde la perspectiva histórico-cultural, el pseudónimo en la poesía quechua escrita define el yo y permite una apropiación del arte. Es innegable que la idea de autor y propiedad de una obra llegó al mundo andino con los españoles y, más tarde, se intensificó con el individualismo capitalista. Sin embargo, para los que creen ver en la literatura quechua un remedo de la occidental, hay que aclarar que tanto el yo como la apropiación de una obra de arte se basan en la instancia colectiva: componente esencial de la cultura quechua.

En la cultura quechua el mayor signo de identidad es el ayllu, la comunidad. El nombre individual ocupa un segundo plano. El antropólogo Rodrigo Montoya cuenta que «Cuando uno pregunta a un indio, de hoy, (...) ¿quién eres? ¿cómo te llamas? él responde "soy del ayllu tal"»[14]. De modo que existe una fusión total —no circunstancial al estilo de la teoría de Ortega y Gasset—, entre el yo y su pueblo. El sujeto quechua no es el yo más su pueblo, es el pueblo mismo, la comunidad entera. Los méritos y los

[12] La cultura quechua hoy *(Lima: Hueso Húmero Ediciones, 1987), pág. 21.*

[13] *La misma antología de Alejandro Romualdo citada anteriormente nos puede servir de referencia en este caso.*

[14] Ob. cit., *pág. 12.*

beneficios nunca son individuales, se socializan y colectivizan en una categoría mayor. Compiten los artistas, las autoridades, no por su ego propio sino para ver quién sirve más y mejor a su comunidad. Creo que el pseudónimo debe ser entendido e interpretado dentro de este contexto, aunque dependiendo de quien lo asume.

Para un estudio más detenido del sujeto productor de discursos en la poesía quechua podría ser útil la teoría del sujeto colonial, trabajada por Rolena Adorno[15]. Esta nos permitiría descubrir lo que esconde el pseudónimo en un mestizo, mostrar la otra cara del productor del discurso literario quechua y, sobre todo, poner en evidencia los marcos ideológicos y la concepción del mundo de ese sujeto de origen híbrido y situación ambigua. Sin embargo, temiendo que el sujeto quechua en su total dimensión sea, por su ambigüedad (sin un punto fijo entre lo occidental e indígena), algo más que el uno y el otro, me limito a dejar la idea como una sugerencia.

III. La escritura como forma de creación literaria

El segundo asunto pertinente a la resistencia cultural indígena en sus poesías es la escritura como forma de creación literaria. Desde el primer momento de la conquista, la escritura fue motivo de preocupación para el indio. «El Mito de la Escuela»[16], que presenta el papel escrito como arma con la que Jesucristo —con engaños— derrotó a su hermano Inka, nos revela la importancia que la escritura tuvo y tiene en el mundo andino. Es más, en la mente del indio, la escritura da validez a un hecho falso. El encargado de descifrarla es el Ñaupa Machu (el maestro), según el mito, o «el gobierno» (cualquier autoridad no indígena), de acuerdo a las últimas formas de ingerencia oficial. El Ñaupa Machu dice: «Miren la escritura, aquí está dicho» y la autoridad despoja al indio con «Aquí está escrito, la ley manda». Los indios que, transformándolo a su manera, se apropiaron de todo lo útil llegado con los españoles, ¿por qué no podían haber hecho lo mismo con la escritura? Al menos los esfuerzos que hicieron han sido grandes. No sólo anduvieron en comisiones, de gobierno en gobierno, pidiendo escuelas y libros, sino que han estado dispuestos a torturar a sus hijos enviándolos a centros educativos ajenos a su lengua y a su cultura. Como producto de estos esfuerzos, hoy, existe un grupo humano de descendientes indígenas que, aunque alienados por el sistema de educación occidental, todavía puede componer poesías en la lengua de sus padres.

Vista desde esta perspectiva, la escritura en la poesía quechua es sólo un instrumento que posibilita la respuesta indígena. Parece que los indios buscaran hacer con la escritura lo mismo que con los santos católicos y

[15] *«El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad». En:* Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, *Año XIV, n.° 28 (Lima: Latinoamericana Editores, 2.° semestre de 1988). Tal vez un estudio comparativo entre el nombre y el pseudónimo puede, desde la perspectiva de esta teoría, revelar mejor la identidad y la alteridad del sujeto literario quechua en su relación dialéctica y contradictoria.*

[16] *Recopilación de Alejandro Ortiz Rescaniere. Véase «El Mito de la Escuela». En:* Ideología mesiánica del mundo andino *(Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973). Antología de Juan M. Ossio.*



el valor de lo caballeresco: vencer al occidental valiéndose de sus propias armas. Por ejemplo, en el movimiento mesiánico del Taki Onqoy[17], dos mujeres blancas, haciéndose llamar María Magdalena, acompañan al líder indígena Chocne en su intento de reconquistar el poder. También, el apóstol Santiago, patrón de muchos pueblos del sur andino, estaría vestido de guerrillero según la información del historiador Pablo Macera[18]. En cuanto al ideal caballeresco en el discurso del conquistador, sabemos que en las crónicas indígenas los actos de los nativos sirven de modelo, superando la conducta de los españoles[19].

Un contacto global con la poesía quechua escrita trasluce algunas evidencias que sustentan la hipótesis anterior. Casi la totalidad de las poesías quechuas están escritas con una selección rigurosa de palabras. En ella prima el criterio del purismo lingüístico. Los poetas cuzqueños, con Alencastre a la cabeza, han sido los mejores y más asiduos exponentes del purismo quechua. El propósito ha sido probar que el quechua, como materia poética, es tanto o más apto que el castellano para los fines literarios y, aparte, insistir en que ésa, como lengua propia, es la única vía de una expresión literaria auténtica en el mundo andino. Por esta razón, no pocos poetas quechuas se oponen a ofrecer una versión castellana de sus poemas. La única excepción clara es el caso de Arguedas. El sí, apostando al mestizaje lingüístico, se manifestó en contra del purismo lingüístico y también vio en la traducción una necesidad. Pero en el resto de los autores, la resistencia a la traducción puede interpretarse, trascendiendo el nivel de conciencia del poeta, como un acto más significativo. Con la poesía quechua escrita no traducida, el indígena utópicamente pretende imponer, así como occidente le impone sus leyes escritas en lengua desconocida, su visión del mundo y legitimar su historia ante un mundo occidentalizado. Sólo así se puede concebir la existencia de una poesía quechua escrita, ya que ella está dirigida casi únicamente al mercado externo, alfabetizado, más que al indígena.

IV. El discurso de la subversión o la reconquista

Aparte de todas estas formas sutiles de resistencia en la poesía quechua escrita, hay otro nivel, explícito y manifiesto, que rebasa los límites de la resistencia: es el discurso de la reconquista o la subversión. Miguel Ángel Huamán, en su reciente estudio, *Poesía y utopía andina*[20], ha notado con acierto el paso de la resistencia a la subversión en la poética quechua de Arguedas. Esta distinción puede ser válida para toda la poesía quechua escrita actual. Ella casi siempre se nutre de la concepción utópica del mun-

[17] *Luis Millones, «Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Onqoy». En:* Ideología mesiánica del mundo andino, Ob. cit.

[18] *«El Santiago Matamoros de la Reconquista española se convirtió en el Santiago Mataindios de la Conquista americana. Los indios hicieron suyo el Santiago y lo identificaron con el Illapa o Rayo de su propia religión. Estos Santiagos indios fueron vestidos con todos los signos exteriores del poder enemigo. Los más antiguos parecen soldados europeos del siglo XVI, luego corregidores del XVII, y ya en el XIX aparecen con los uniformes militares de los generales criollos.*

Pues bien, el Santiago de Callapa ha dado un paso más en el futuro. Lo han despojado de las sedas que vestía hace 10 años y le han puesto una casaca verde como si fuera un coronel actual. Pero, al mismo tiempo, el Santiago de Callapa refleja una experiencia histórica reciente: en efecto, los indios de Oruro le han añadido pelucas y anteojos que, según el sacristán, usaban los guerrilleros.» (Las furias y las penas [entrevistas], *Lima: Mosca Azul Editores, 1983, págs. 342-43.)*

[19] *Rolena Adorno, en el artículo que hemos citado, afirma que en Guamán Poma y en Ixtlilxochitl «los actos autóctonos sirven de modelos de conducta caballeresca».*

[20] *Lima: DESCO, 1988.*

do andino, en la que el pasado se explica y el presente tiene alternativas sólo con la convicción de la pronta transformación del mundo. Las poesías enfatizan la postración indígena, el doloroso presente, y desde esa situación extrema justifican la subversión, realizan la reconquista. Por tanto, ésta se explica y tiene su causa en la desmedida explotación. El despojo ha sido una de las formas de humillación histórica para el indio, pero él vive con la suprema esperanza de reconquistar la tierra que le pertenece. Sin dar cuenta precisa y detallada de lo que significa esta presencia, sólo a manera de ejemplos, me permito citar algunos textos.

Eduardo Ninamango, en *Pukutay*, percibe poéticamente la relación causa-efecto entre el despojo y la reconquista: «Porque la tierra ya no es virgen,/ tampoco nuestra,/ las palomas están dejando su lamento» pero «la tierra volverá a ser nuestra»[21]. Igualmente, la poesía de Porfirio Meneses —autor ayacuchano de gran producción— se realiza haciendo de la orfandad y la recuperación dos instancias bien marcadas en la vida indígena, y logra, además, presentar la segunda como una consecuencia inevitable de la primera: «Aunque no lo quiera,/ aquí,/ pozo de soledad y olvido,/ sólo un atado de penas guardo»[22], para sentenciar con resolución: «En el nombre de la piedra/ te hablo, señor./ Aquí muere tu soberbia (...) Nuestra es la tierra./ Vete ya, señor»[23]. El himno «A nuestro padre creador Túpac Amaru», una especie de oración indígena escrita por José María Arguedas, desarrolla la misma dialéctica y va, igual que en los citados ejemplos, de la miseria al alzamiento: «En los pueblos, con su corazón pequeñito, están llorando los niños./ En las punas, sin ropa, sin sombrero, sin abrigo, casi ciegos,/ los hombres están llorando más triste, más tristemente que los niños. (...) Tranquilo espera,/ tranquilo oye,/ tranquilo contempla este mundo./ Estoy bien ¡alzándome!»[24].

V. Conclusiones

1.— El uso de un pseudónimo por el sujeto productor genera una operación de varios pasos, niveles y, sobre todo, de ida y vuelta. Es decir, de ida, el sujeto emigrado, con el pseudónimo como recurso, produce literatura y luego, ya con ambos, se reincorpora a su pueblo con un alto grado de pertenencia. De vuelta, este sujeto legitima su voz y lleva a cabo una apropiación colectiva del arte —y hasta lo coloca en el mercado—, en nombre de su pueblo. Aquí es importante destacar la conservación del yo colectivo indígena.

2.— La apropiación de la escritura es un esfuerzo único y específico en la historia indígena. La escritura no ha sido incorporada al mundo andino

[21] Pukutay (Tormenta) *(Lima: Tarea, 1982), pág. 11.*

[22] Suyaypa Llaqtan (País de la esperanza) *(Lima: Mosca Azul Editores, 1988), pág. 23.*

[23] Idem, *pág. 29.*

[24] Poesía quechua *(Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965). Selección y presentación de José María Arguedas, págs. 90 y 92.*



como práctica comunicativa; por el contrario, ella ha sido rechazada. Se la usa sólo como instrumento y vehículo que haga posible llevar al mundo occidentalizado la historia y la visión del mundo indígenas. Se la toma como arma eficaz, y de gran valor cultural, para vencer al enemigo en su propio terreno. Por eso, la escritura en quechua adquiere una categoría de ley, de historia, y el mundo occidental debe —si cree que sabe leer— descifrarla, entenderla y, ante todo, aceptarla en su idioma original.

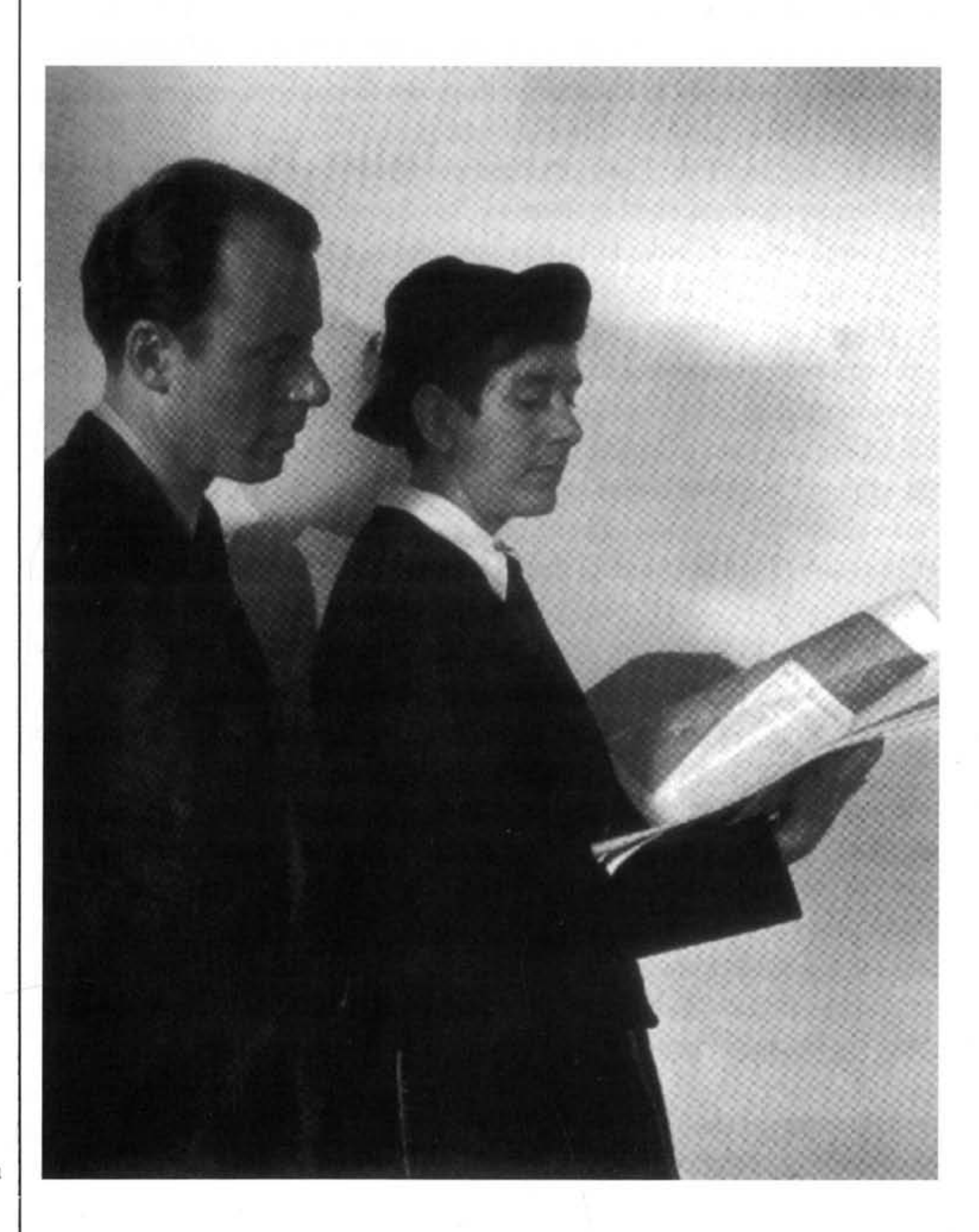
3.— Y finalmente, el discurso utópico andino, que de resistencia se eleva a un proyecto de reconquista del poder, no busca mejorar el sistema actual al estilo de los indigenistas, sino trata de cambiarlo y transformarlo radicalmente.

Como hipótesis provisional y síntesis de todo lo expuesto, planteo que la actual poesía quechua escrita es una forma de resistencia cultural indígena y no una mera aplicación de los moldes literarios occidentales.

Julio E. Noriega



«La muerte es, para mí, un fiel adversario.»



Klaus y Erika Mann

Los diarios de Klaus Mann: en el nombre del padre

Desde que la considero una íntima confidente de mi vida terrenal, la muerte es, para mí, un fiel adversario: me enajena de mí mismo y a ella me confío libremente. Aunque estemos lejos, siempre podemos volver al lugar donde habita un amigo.
K. M.: *Prüfungen*

La lucha entre las dos gigantescas potencias antiespirituales —el dinero americano y el fanatismo ruso— no dejan ningún lugar para la independencia e integridad intelectuales.
K. M.: *Póstumo*

I

Klaus Mann redactó unos diarios de adolescencia (1919/1920) que no se conservan. Precisamente, las fechas que, por excepción, tienen los diarios conservados de su padre, antes de 1933. Se supone que Klaus empleó aquellos materiales para redactar su primera biografía, *Hijo de este tiempo* (1932), que podría traducirse también como *Niño de este tiempo,* según el modelo de Alfred de Musset, *enfant du siècle.* El paralelismo de fechas entre los diarios del padre y el hijo, que empiezan —respectivamente— en 1933 y 1931, es sugestivo.

Se han perdido los diarios de 1946. La escritura es siempre a una columna, salvo en el último año, 1949, en que se bifurca, como si fueran dos los autores del diario. Tal vez, el Klaus vivo y el muerto. Hasta 1941 el texto está en alemán, menos las escenas o detalles sexuales, que van en francés, como en el capítulo amoroso de *La montaña mágica.* A partir de 1942, Klaus escribe en inglés. Veremos, más abajo, qué importancia tiene esta transferencia de lenguas y el bilingüismo que adopta como escritor de libros y artículos.

Los diarios de Thomas y Klaus guardan algunos paralelismos significativos. Klaus vive en nombre del padre, cumpliendo los deseos insatisfechos

que Thomas confía a su diario. Thomas actúa en nombre propio, pero su nombre es la mitad del nombre de su padre, el senador Heinrich Thomas Mann. Klaus es el eco del eco de un nombre.

La hipocondría y las pequeñas medicaciones (Thomas) se vuelven drogadicción y fantasías suicidas (Klaus). Las miradas homosexuales, ligues y coitos. La simpatía metafísica por la muerte, ansia de aniquilación y suicidio efectivo. La dicha melancólica, desdicha carencial.

Thomas y Klaus coinciden en un constante sentimiento de diferencia y elección, soledad y no comunidad. También coincidente es el sentimiento del paso minucioso, incesante, del tiempo, que se escapa en el diario y queda atrapado en él. Consumir y consumar el tiempo son las dos tareas, contrapuestas e idealmente armoniosas, del diario, que se encamina al día final de quien lo redacta. Detalles sobre lo repetitivo intentan detener la fuga temporal: la peluquería, la comida, la fiesta de San Silvestre. El pelo y el hambre crecen y se cortan. El tiempo pasa y el año se repite. O, tal vez, el tiempo no pase y sean los hombres los que, efímeros, se gastan con los días.

En vaciado, en oposición, los diarios de Thomas y Klaus ofrecen también sus negativas semejanzas, siempre dentro de lo binario, propio del padre y, tal vez, de todo el clan. Thomas tiende al clasicismo y Klaus, al periodismo. Uno es apolítico y el otro, militante: divergentes maneras del compromiso, en cualquier caso. El sedentario arraigo paterno a la casa (la misma morada transportada y reconstruida: Munich, Zürich, Princeton, Pacific Palisades, de nuevo Zürich) se convierte en el vagabundaje filial por hoteles, pensiones, cuarteles y balnearios. Ahorro y dispendio, capitalización y prodigalidad ruinosa se oponen a la manera de los hermanos Buddenbrook (Thomas y Christian). El diario de Thomas Mann es su peor texto; el de Klaus, probablemente, el más interesante. El padre apenas anota sus sueños (¿los censura?), mientras el hijo los detalla regularmente, al menos hasta cierta fecha, cuando ha dejado de soñar o de interesarse por apuntar lo soñado. Esto crea distintas relaciones con el Otro y lo otro. Seguramente, pensaron de modo recíproco en que escribían diarios a la vez: escrituras sustraidas a la lectura mutua.

II

En los diarios de Klaus, el padre nunca aparece con su nombre cívico, sino como «el Mago». La madre, lo mismo: es *Mielein*, algo así como «mamacita» o «mamita». Tachar el nombre del padre es huir de él, pero a un espacio ocluido por el Mago, el disipador de fantasmas infantiles. Las



invocaciones a los padres están teñidas de puerilidad, encantadora y paralizante puerilidad. Para Klaus, su padre nunca pierde el carácter mágico que tiene un papá para su hijito.

«No puedo vivir mucho tiempo con el Mago bajo el mismo techo» (25.8.1938). Cabe añadir: tampoco, definitivamente, fuera de su montaña mágica. Los años finales, sin retorno a casa, son de enmudecimiento mayoritario de los apuntes cotidianos y de aniquilación en la guerra y el suicidio. Es como no poder vivir sino en relación al Mago ni poder confiarse al diario sin la referencia mágica paterna. Una fantasía de fuga es escribir un libro sobre Él, pero después de muerto, involucrando al tío Heinrich, que tanta influencia política tuvo en la juventud de Erika y Klaus (república de Weimar). La vida del Mago lo bloquea. Otra fuga es dejar de escribir en alemán y hacerlo en inglés (a partir de 1940). Es desprenderse de un elemento paterno y escaparse al no-lugar, porque en inglés no se siente seguro. Por fin, en 1948, establece una dialéctica: se traduce de una lengua a la otra, sin detenerse en ninguna. Es como salir de y entrar en la casa de papá, desde la intemperie. También, exorcizar a la indispensable y odiosa Alemania, por medio de la extrañeza y la indiferencia.

Abundan algunos agudos retratos del padre por el hijo. El Mago es ambiguo, no se sabe nunca lo que quiere. Y es correcta la observación: Thomas Mann nunca quiso nada, sino que investigó lo que debía querer. Era un instrumento literario del deseo de su padre fantasmal, el espíritu patriarcal del clan Mann. Lo hizo egregiamente pero he ahí lo que hizo. Su praxis está constituida sobre rechazos: la divinización del cuerpo (modelo: Stefan George) y el amor como seducción del abismo (sus personajes Gustav von Aschenbach y Claudia Chauchat). El rechazo sublimado produce su elogio de la lucha (hacia 1915, concretamente, de la guerra patriótica alemana), la voluntad y la personalidad: la nietzscheana sobrevaloración de lo «viril» convertida en soledad heroica. Su desarrollo de la «perfección» estilística (normalmente, por vía de parodia) es patológico y sólo tiene un parangón en van Gogh, que enloqueció su estilo y se enloqueció con él. Era la busca de sí mismo en la enfermedad. Con esto se corresponde su falta de curiosidad objetiva: el mundo sólo le interesa como símbolo de su microcosmos interior, y viceversa. Klaus lo opone a André Gide, otra figura paterna para él, un apasionado en la observación de las vidas ajenas. Allí donde el Mago se distancia, Gide pega el ojo en la cerradura. Por ello el Mago es excesivamente autobiográfico, sin serlo nunca del todo: habla de Wagner, Goethe, Freud y, sobre todo, de Schopenhauer, retratándose en ellos.

El Mago es frío, habita ese paisaje helado donde Adrian Leverkühn tirita de sífilis, real o imaginaria. Si ha gozado algo, ha sido a través de la existencia ansiosamente hedonista de Klaus, que repite su moral de la extenua-

ción, pero rebatida sobre el mundo. Seriamente, nunca se ocupó de su hijo. Más generalmente, los seres humanos concretos no le interesan. Las consideraciones sobre los libros de Klaus son superficiales y frívolas. El retrato del hijo que aparece en *Desorden...* es frío y elegante, una consideración periodística y olvidable. Su reproche sobre la drogadicción de Klaus no se corresponde con su declarada «simpatía por la muerte».

Klaus observa también las depresiones y malestares enfermizos del Mago, que sobrevienen cuando se siente «totalmente infundado», situación típica del místico sin Dios. La distancia olímpica se convierte en desconfianza paranoica. Es impersonal y cortés, entonces, sereno y árido. La solución consiste en recostarse melancólicamente sobre la burla de Goethe.

Justamente, Goethe aparece, en las reflexiones de Klaus, como el gran espejo mágico. Sobre todo, en la novela goetheana, *Lotte en Weimar*, autobiografía del clan. Goethe-Mago es el imperialismo individual sobre el imaginario del grupo: todos los personajes viven historias goetheanas y las cuentan con lenguaje goetheano. Goethe es el Mago sublimado en demonio familiar y a la altura de un coloso. Es el padre que se atribuye la vida de los demás, sin dejar espacio para que ocurran fuera de su enredo. Klaus se reconoce en la figura de August, el hijo de Goethe. Es una sensación penosa que parecen comentar las palabras de su hermano Michael: «Repetir los errores y pecados de mis mayores» (21.7.1938). El resultado, en Klaus, es el rechazo por la función paterna. Viendo un filme documental sobre el nacimiento (23.3.1940) comenta: «...qué amargo orgullo no cargar con la culpa de engendrar». Una incertidumbre espiritual que pasa de Goethe al Mago y de éste, al hijo. El apoliticismo del segundo es su síntoma más evidente, la reticencia a mezclarse con los que no son de la familia, de la germánica estirpe, de la *Sippe*.

Klaus admira la obra del padre, aunque no como un modelo. Cuando se entera de su éxito en el medio de Hollywood, un paraíso vedado al hijo, anota (30.3.1938): «Me dominan la envidia y una morbosidad sin sentido. Donde yo llego, él ha vencido. ¿Debo seguir su sombra? ¿Llegan tan lejos mis fuerzas? Entonces: *los grandes hombres* no deben tener hijos».

Aquí, en el espacio de la competencia fálica, aparece el tema de la seducción. El Mago es un gran seductor, pero su persuasión se dirige a convencer a Klaus de que no debe igualarse a él, ni a ningún otro, sino vegetar a su sombra, vivir en el nombre del padre. La seducción paterna está ligada al complejo romántico: música-muerte-abismo-pederastia rechazada. Klaus (siguiendo a George y a Wedekind) niega toda relación del sexo con el pecado (esto en lo manifiesto) y deja el asunto del origen, fuera de la vida. La droga misma nada tiene que ver con la seducción, sino con una elevación de la vida, aunque se ponga en peligro. La relación con la muerte



no es un símbolo, sino parte de la vida. El elogio del Mago a Wagner es a un modelo carente de riesgo. Hondamente, el Mago no experimenta ninguna seducción mortífera. José, su ejemplo más militante de seductor, es más monstruoso que atractivo.

En cuanto a Mielein, el hijo anota dos rasgos bastante poco miríficos: ella hace bromas constantes respecto a los Mann, sus parientes políticos y aún sus hijos. Considera que Erika es un varón y Klaus, una mujer. Son los hijos del otro, los hijos del clan ajeno.

III

Hasta 1942, Klaus anota con regularidad sus sueños. Podemos dudar de la fidelidad de estos apuntes, hasta de si lo soñado fue tal o una fantasía identificatoria en forma de minirrelato. Pero, en cualquier caso, la vida del «otro» está allí, en forma de sueño contado durante la inmediata vigilia. A menudo, Klaus adjetiva de «vivaz» la escena onírica. Quiere subrayar su presencia como realidad en el sueño mismo. Luego, el despertar aparece como una defensa, también frecuente, alzada frente a lo amenazante del sueño. Llegado a un punto de insoportable angustia, la recuperación de la vigilia y un posterior estado de insomnio lo defienden de las amenazas oníricas, como si la historia fuera a recomenzar en medio del cuerpo dormido. Finalmente, cabe anotar que el registro de los sueños se interrumpe cuando el diario se empieza a escribir en inglés. Klaus habrá seguido soñando, pero consideró indignos de conservación los sueños de sus últimos siete años de vida, o inenarrables. O, quizá, sólo pudo contar sus sueños en alemán, la lengua del Mago.

La mayor parte de los relatos son persecutorios. Los perseguidores afectan las más diversas identidades: la policía en una casa de baños, unos amigos que lo descuartizan, unos niños soviéticos, las SS hitlerianas, Hitler que lo encierra en un castillo, la policía alemana por la denuncia de un amigo, Renate Schwarzenbach, unos compañeros de ski que lo martirizan (clavándole una flecha «ardiente y santa» en las carnes), una camarera «endemoniada» que le roba el pasaporte, unos detectives, etc. En general, los sueños persecutorios identifican al soñador como culpable. La culpa es innominada, o responde a una deuda (cuentas impagadas en hoteles, bares, etc.) o a una situación homosexual (la casa de baños). Un matiz importante es el amigo como denunciante o perseguidor, que connota traición y deslealtad.

Otro sector de los sueños de Klaus es el ocupado por el Mago. Varias veces lo sueña muerto, con diversos resultados: su hija Elisabeth aprovecha para casarse con un nazi, Klaus llora, *José*... queda inconcluso. En una

ocasión, Klaus descubre que su padre tiene una oculta vida homosexual y que está liado con un músico de cabaret, de nombre Werner Kruse. Obviamente, la fantasía de acabar con el padre y destruir su obra está clara, así como que la muerte del Mago instaura una lamentable ilegalidad.

La muerte es también tema frecuente de los sueños: ante todo, en forma de suicidio. Se suicidan Ruth Landshoff (amiga suya), la actriz Hanna Kiel, su hermana Mónica; Erika le propone marchar a Praga y suicidarse juntos (esto tiene que ver con la fantasía de supervivencia relacionada con Erika, según veremos); también se suicida un supuesto segundo marido de la madre, tras el divorcio de Thomas Mann (un viejo judío que se mata en Estados Unidos) y el mismo Klaus, que intenta matarse sin éxito, tras lo cual aparece Rainer María Rilke en forma de mujer.

El suicidio es un tema obvio en la vida de un suicida. Además, los amigos que se suicidan son, tal vez, víctimas fantásticas de la tendencia homicida del soñador. Los detalles variables (divorcio de los padres, muerte al mismo tiempo que Erika, suicidio propio sin éxito, etc.) son de obvia lectura.

Un escalón especial ocupan los sueños en que aparecen muertos, o Klaus se vive como muerto, valga la paradoja. A veces apunta que, en sueños, lo toca «la mano del otro lado», lo cual tiene que ver con otra escena, el paso al límite del drogadicto, que él experimenta con cierta frecuencia. Estar ya muerto es una defensa contra la muerte. En otro sueño, se ha ahorcado en un bar y, a la pregunta de alguien, responde que sí, que está muerto. Muerto pero dotado de lenguaje, o sea con cierto elemento de inmortalidad: la lengua paterna, si se quiere. Ricki Hallgarten, su amigo suicidado, vuelve de la muerte y dice que está vivo. Esta capacidad de Klaus, de estar entre un mundo y el otro, lo señala como demiurgo, un personaje frecuente en la escritura del Mago.

Deudas, culpas y sentimientos de inferioridad se ven en otros sueños donde siempre alguien se burla de Klaus o él ha de pagar una cuenta o de afrontar un desdén: su amante Hans Aminoff se une a una mujer gigantesca que parece la actriz Zarah Leander, Klaus está viviendo en un antiguo claustro y allí recibe a su familia, flipado de heroína, o se convierte en una sirvienta que es deseada por un hombre con pezuñas en vez de manos y pies, o contempla cómo su amiga Eva Herrmann (el «señor varón») se levanta las faldas y exhibe un pequeño pene. No faltan sueños con personajes célebres: el mariscal Hindemburg, Stefan George a quien muerde y que sabe repugnantemente, Raimund von Hofmannsthal a quien corteja y Julien Green, que lo corteja. Son sueños de reconocimiento y afirmación de la personalidad: al huir del nombre del padre, Klaus desemboca en un mundo de nombres célebres, a los cuales se incorpora.



IV

Así como el Mago ha buscado su tercer mundo en la escritura, Klaus ha dirigido su necesidad de trascendencia hacia los espacios donde el sujeto estalla y aparece el éxtasis: la droga y el cuerpo. Convivencia con la muerte, disolución en el cosmos, momentánea eternidad de la confusión en el orgasmo, lo ponen en los límites de la experiencia mística. Pero esto tampoco es definitivo: lo definitivo será el suicidio.

Lo que es manifiesto en su credo sexual tiende a la sacralidad del cuerpo. Lo amparan Novalis y Walt Whitman. El primero ha escrito: «Sólo hay un templo en el mundo y es el cuerpo humano». Y el segundo: «Se toca el cielo cuando se tienta un cuerpo humano». El placer sexual es, en principio, para Klaus, algo carente de finalidad, inmanencia pura e independencia de lo habitualmente llamado «instinto». Es lo que se goza cuando el sexo del varón se desvincula de los deberes de la paternidad (lo que el Mago ha reservado para su moral del trabajo). «No me avergüenza disipar mi semen como un perro. La voluptuosidad tiene su sentido, una suerte de preparación mística en sí misma: lo supe a los catorce años y lo profundizo cada vez más» (19.4.1936). «Oh, qué inocente y melancólico este juego de los cuerpos que nada une (...) Qué agradable y divino el fuerte susurro del sexo...» (8.10.1940). Si el cristianismo habla del pecado carnal, Klaus siente que el sexo, por el contrario, es el perdón de todos los pecados, el verdadero premio que Dios da a sus criaturas por sus buenas acciones. Una suerte de defensa contra lo efímero, preanuncio de la serenidad que acompaña a la muerte, y encuentro final con Dios.

Luego, cuando Klaus, con elocuentes detalles, nos narra sus experiencias sexuales, el panorama cambia de signo. Busca el peligro, las compañías despreciables y el castigo. Prostitutos (una vez, una prostituta), masajistas de sauna, soldados, marineros, ladronzuelos. Gente apenas conocida o conocida sólo por su profesión, que lo llevan, en ocasiones, a palizas, robos y chantajes. Un tenedor que deja huellas en un trozo de carne le recuerda una sesión de mordiscos durante una noche de amor. Su espejo es el músico Tchaikovski, cuya biografía novelada escribe con el título de *Symphonie pathétique:* un homosexual célebre y vergonzante, que acaba muriendo como su madre, víctima de la peste, enamorado, sin esperanzas, de un sobrino adolescente: casi el final de *Muerte en Venecia.*

En cada episodio violento, el nombre del padre está en juego. Más aún: el nombre del clan. Intentos de suicidios y escandaleras suburbiales pueden llevarlo a una comisaría y a la página de sucesos de los periódicos. Por fin, la verdad es el triste Lélian: «Verlaine, una suerte de plegaria mati-

nal. Este lamento cristiano sobre la maldad del cuerpo, después de haber cantado todas sus alegrías. Triste corps! Combien faible et combien puni» (14.6.1937).

V

A veces, la relación sexual se vincula con el amor. Son amores pasados o imposibles. Cuando desea a alguien, cubre su cuerpo. Cuando no lo desea, tiende a desnudarse. Este juego de escondites con el ser amado, con el cuerpo deseado y, por fin, consigo mismo (el amor propio, el propio cuerpo) imita las maniobras histéricas que en el imaginario del Mago hacen sus objetos amorosos. Es como perseguir a Tadzio por las calles de la muerte y, una vez junto a él, ocultarse para que el otro no sepa que es amado. La ley es: amar sin recibir amor, estar excluido de la escena u organizarla para ser excluido de ella.

Los diarios dejan una lista de amados que recuerdan los inventarios platónicos del Mago en sus propios diarios. René Crevel, el escritor surrealista, el bello mulato de ojos claros que se suicida en plena juventud, al saberse enfermo de cáncer («lo he amado tanto» repite Klaus); el actor Herbert Franz; el pianista Magnus Henning; otro actor, Hans Sklenka, llamado «el niño» (cada noche, Klaus se adormece imaginándose enfermo de muerte, con el rostro sostenido por una mano de Hans); Thomas Quinn Curtiss, *Tomski*, joven crítico de teatro al cual conoce en 1937 y con el que sigue relacionado hasta el final.

Si hacemos caso al juego de los nombres, podemos ver que Tomski reúne el nombre del Mago con el sonido de *queen*, el nombre popular de la «loca» norteamericana: la síntesis no puede ser más sugestiva. Klaus se pregunta si lo ama bastante y si Tomski, por fin, no ama la muerte más que a Klaus. Se reúnen para inyectarse morfina y hacer el amor. «La eterna duda: si puedo amar lo suficiente. Nunca se ama lo bastante» (12.6.1937). El amante o el objeto amado parecen agrandarse con el afecto, por eso nunca se ama bastante. O es que el amor, por una parte y/o por otra, es inmensurable, produce el efecto del infinito.

A las pocas semanas de liarse con Tomski, de viajar y convivir, Klaus se harta y vuelve a frecuentar saunas y prostíbulos. Las relaciones se reducen a escenas de ternura y sesiones de droga. El 17.1.1938 ocurre la primera separación y la nota del diario repite el episodio de las penas de amor: «Despedida de Tomski. No recuerdo nada más amargo. No estuve nunca tan cerca de alguien como con él. Tristeza. La vida es triste. Pues todo se desliza y pasa. Lágrimas».



Tras la separación, Klaus piensa a menudo en Tomski y manifiesta su agradecimiento. Intensifica su vida promiscua, hace el amor con dos o tres hombres a la vez y nada parece gratificarlo. Es como si el descenso a los arrabales del sexo fuera un castigo por su incapacidad amorosa.

Más tarde, la relación se reanuda, pero de a tres o cuatro, con Emery Muscetra, que también corteja a su hermana Elisabeth. El vínculo con Tomski es simbiótico: no pueden vivir juntos, tampoco separados. La conmoción llega al límite cuando planean suicidarse juntos, en octubre de 1938. El plan se anula. Aparece otro amante, un tal Bonzo, que Tomski acaba deseando también. Al trío se añade un cuarto personaje. Tomski se emborracha y monta números de celos. Entonces, Klaus se siente halagado: ha conseguido convertir la historia en una de sus novelas. Buen lector de Proust (no tan bueno como imitador proustiano), Klaus comprende que todo deslizamiento amoroso es una trenza que da vuelta al mundo. Veamos: Klaus se fascina con Christopher Isherwood. Este se ha dejado con Wystan Auden, cuñado de Klaus por su matrimonio, bien que blanquecino, con Erika, que es la amante de Annemarie, de la cual se enamora Carson Mac Cullers, la cual, a su vez, quiere mucho a su marido. Klaus puede entrar en la trenza por dos amores diversamente imposibles: Isherwood y Erika, y por el odio que tiene a Auden, aristocrático e inhumano, que prefiere la amistad de Golo, el hermano de Klaus que vive sus romances homosexuales desde lejos, como el Mago. Klaus contempla y ata la trenza, pero está excluido de ella. Ama al clan, que no lo reconoce como parte de él. ¿Es el espejo de la familia Mann, presidida por un Mago homófobo?

Tomski, «arcángel desesperado», llama a esta historia, despectivamente, «la novela». Las últimas noticias del cuento son sórdidas: Klaus riñe con Tomski por razones políticas: le repugna su apoliticismo y su inquina reaccionaria por Roosevelt. En 1941, marginado por la familia, Klaus está en la miseria. Puede comer y viajar sólo con el dinero que le dan Tomski y otro amigo, John Fletcher. Hasta han de desempeñar su ropa en el montepío para que tenga con qué vestirse.

Según se va viendo, la vida amorosa de Klaus se acerca a la pareja y huye de ella. El matrimonio le parece un «prejuicio burgués», sobre todo cuando el músico James Simon, en agosto de 1936, le propone una suerte de matrimonio formal. Por otra parte, sus amores envejecen y se afean. ¿A quién ha amado, realmente? Cuando se encuentra con Hans Aminoff, en un bar de Amsterdam (1937), recuerda sus relaciones pasadas. Aminoff se ha casado y ha tenido un hijo, pero aparece con un muchacho que sustituye a Klaus. ¿Quién ha envejecido y se ha afeado?

Tal vez, la clave de estos desencuentros, aparte de la sombra omnipotente del Mago, sea la relación de Klaus con las mujeres. Su consciente amor

perdurable es su hermana Erika: su filadelfa y, en la fantasía que viene del Mago (recordemos *Sangre de welsa* y *El elegido)*, su gemela. Ella dice querer un hijo, aunque no hace demasiado por lograrlo. En los sueños del padre, la escena es reprobada. El decreto del Mago parece ser: como no puedes tenerlo conmigo, no lo tendrás con nadie. Klaus anota acerca de Erika: «...Infinito sentimiento de compasión, ternura y de inconmovible unión de mi vida con la suya...» (10.1.1937).

Durante un tratamiento psicoanalítico con Ludwig Bingswanger, acompañado de una cura de desintoxicación, descubre en él una tendencia compuesta hacia la madre, el placer y la muerte (tal si estuviéramos leyendo al Mago). Erika sustituye a la madre y la homosexualidad es el camino divergente que lo separa y protege de la fascinación incestuosa. Klaus no puede ser el amante de la madre y, en consecuencia, no puede ser el amante de nadie. La muerte es la imagen amable de retorno al útero. Morir es acabar con la subjetividad y, en consecuencia, con el tabú. Pero es, también, acabar, de una buena vez, con el cuerpo, con el sagrado y maldito cuerpo. Un solo episodio marca su aproximación sexual a lo femenino: es su segundo encuentro con Greta Garbo (15.12.1938). Se han visto diez años antes, pero ella sigue siendo la misma imagen de estrella fílmica, un modelo de mujer titánica, intocable, que le recuerda a otras imágenes histriónicas y seductoras (recordemos la pasión histriónica del clan): Sara Catarina Otte, Asta Nielsen. La Garbo flirtea con él y Klaus se siente atraído, por única vez, sexualmente, hacia una mujer. Comenta en su diario: «Extraño corte en mi biografía».

El tabú es la castración aceptada que da lugar a la busca del falo propio. Quien no asume esta castración queda castrado. La busca del falo en el otro se convierte en una ansiosa peregrinación hacia el inexistente falo interno. Los diarios dan noticias sobre el tamaño de los genitales que lucen algunos de sus ligues. Ninguno es el buscado y la busca sigue, infatigable, desazonante, interminable.

VI

Las numerosas noticias políticas que contienen los diarios de Klaus permiten reconstruir una biografía intelectual muy típica de la entreguerra: la del escritor progresista, por llamarlo de alguna forma, extraviado en los laberintos de las duras opciones proporcionadas por los tiempos. Una entusiasta militancia se va apagando a partir de cierta fecha, de ciertos eventos, como si la carrera del Mago, que va del apoliticismo aristocrático de 1915 al compromiso democrático, a partir de la república de Weimar,



se hiciera al revés. Es uno de los tantos vaivenes en las relaciones de este otro místico sin Dios, entre la subjetividad del claustro y la apertura al mundo.

Klaus fue, hasta el pacto Hitler-Stalin, un crítico y problemático «compañero de viaje» de los comunistas. El punto de partida es el antinazismo: con todas sus taras, el comunismo es la menos mala de las elecciones para oponerse a Hitler, esa suerte de minusválido que fascina a las masas a partir de una patología sexual de conjunto que recuerda al psicoanálisis freudomarxista de Wilhelm Reich. El nazismo es la síntesis del bolchevismo y el fascismo, en clave de caricatura. El comunismo, por su parte, tiene un atractivo utópico, lo que él llama «magia roja», que proviene del surrealismo, con el cual, vía Crevel y Cocteau, Klaus mantiene una proximidad alerta, más que participante. En esto, por momentos, Klaus sigue las sugestiones del marxista mesiánico y judaico que fue su amigo Ernst Bloch. Más al fondo, quien lo convence es Crevel: «Quiero que la revolución ocurra lo antes posible para poder volver a la literatura». El fastidio inexcusable del inexcusable mundo de los hombres: el apoliticismo del Mago. De otra parte, el marxismo vulgar le repugna, por ejemplo el de Walter Benjamin, quien, fuera de Brecht, no ve sino reaccionarios por todas partes.

La época le cae mal, le produce un *malaise* romántico que proviene de sus exigencias militantes, de la militarización política que conduce a la guerra. En esto coinciden el fascismo y el bolchevismo. Este último, además, padece la ilusión ilustrada de los materialistas: abolir el mito. Vendrá la revolución, pero la muerte subsistirá y permanecerán, siempre allí, Dios y los aspectos misteriosos de la vida. «El socialismo no puede destruir el misterio».

En el verano de 1934, Klaus viaja a Moscú, a un multitudinario congreso de intelectuales. En comparación con la tenebrosa Viena de Dollfus, la ciudad le parece alegre, animada y llena de empuje. Los congresistas son recibidos como príncipes, en medio de una multitud de gente mal vestida, que transmite una sensación de penuria económica. La ideología dominante aconseja desconfiar de los escritores democráticos y antifascistas. La historia sigue un buen camino, el de Goethe y Stendhal. Una conductora de tranvías lee a Proust, y Céline, el atrabiliario anarcoide que se hará fascista, es un autor de éxito.

Los recibe Máximo Gorki, «patriarca estilizado». Habla y pregunta sin cesar, se interesa por todo, le dice que ha traducido un folleto de Klaus. En torno, todo está militarizado, jerarquizado. El lema es ir donde el Partido lo ordena. Las órdenes son estentóreas. Tal militarismo es defensivo. ¿Se volverá agresivo alguna vez? Le llama la atención la intrascendencia del dinero en esa civilización. El rublo no vale nada y circulan bonos para las compras más necesarias.

En literatura, se apoya el realismo. Zola, Joyce y el experimentalismo son considerados decadentes. Hay que describir al «hombre nuevo» y despreciar los peligros de la fantasía, por medio de un acercamiento simple a la vida.

Los varones rusos son simpáticos; las mujeres, duras y viriles. Un periodista local le comenta: «Los proletarios no tienen todavía de qué reírse». Los comunistas están orgullosos de la tradición y la profesión revolucionarias. En los debates intelectuales hay disidencias. Karl Radek dice «tonterías sobre Proust y Joyce. Joyce estudia un montón de basura con el microscopio». Klaus encuentra espantosa esta simplificación de la literatura y ve que el comunismo considera al arte como una actividad militar. Malraux y Jean-Richard Bloch contradicen a Radek. El arte de propaganda empuja a las masas hacia el fascismo. Hay que estar contra el individualismo, pero no contra el individuo. Organizarse, pero de modo absolutista. «Sí. Razón contra irracionalismo. Pero esta *buena voluntad* es gigantescamente desmedida». El comunismo que ve Klaus es eclesial: toda respuesta tiene su pregunta adecuada, y no otra, todo puede resolverse si media la organización. En el culto al líder se parecen comunistas y fascistas. Algunos intelectuales se han comunizado al reconvertir sus inquietudes religiosas a la política, como André Gide, con el pathos místico de sus *Cahiers verts.*

Klaus acepta que la vida tiene sentido, pero no que tenga fundamento. En el placer y en el dolor, el hombre se fundamenta, busca a Dios. La muerte es el momento esperado de la conciliación. El comunismo ofrece una religiosidad mundana, como el catolicismo, a modo de fundamento inconmovible de la vida.

Los procesos contra los trotskistas en Moscú (agosto de 1936) son un primer punto de crisis. La inquisición marxista (Lukács censurando a Ibsen, Joyce, Nietzsche, etc.) le da horror. Más bien se trata de buscar una síntesis Marx-Freud, como propone Wilhelm Reich, o Marx-Nietzsche, como lo hace Kurt Hiller.

El pesimismo gana terreno. Ya no hay izquierda, no hay un definido antifascismo, ni siquiera en Francia «¿Qué se puede decir, especular, profetizar, analizar, de este *permanente apocalipsis?*» (1.4.1938).

En el verano de 1938, viaja a la España republicana: Barcelona y Madrid. Se ve con Ludwig Renn, con el coronel Hans de las Brigadas Internacionales, Timoteo Pérez Rubio, Sánchez Barbudo, Rafael Alberti y María Teresa León («ligeramente snobs») en un palacio madrileño, con el coronel Casado en el «milagroso» frente de la Ciudad Universitaria. En Madrid, el 8.7.1938, anota: «Oh, estos marxistas ortodoxos. Son tan llanamente felices como podrían serlo unos creyentes católicos». Sus impresiones españolas son dispersas y desatentas. Apunta la falta de comida, de bebida y de tabaco. Al



llegar a Perpiñán, lo primero que hace es beber champán y meterse en un baño turco.

En 1938, cuando la conferencia de Munich, el horror se refuerza con la actitud de las democracias ante el fascismo. El razonamiento de sostener a Hitler porque peor sería si no estuviera, la indiferencia de Rusia, se unen a los intereses del gran capital, que representan Chamberlain y Daladier. Lo desconciertan sus amigos ingleses de izquierda, que defienden al Imperio y creen que Chamberlain no lo hace suficientemente, y también sus amigos comunistas, cuando censuran a los suicidas, con un criterio moral inhumano, sin condiciones, «enormemente prusiano».

Con Ernst Bloch sostiene disidencias cada vez mayores. Su interpretación marxista y totalizante del mundo le parece inaceptable. En julio de 1939 le dice: «*Entre nous:* una Alemania ortodoxamente marxista sería tan insoportable para mí como la actual, aunque objetivamente fuera mejor. Las últimas palabras de Crevel: estoy asqueado de todo».

Cuando el pacto Hitler-Stalin se pregunta: ¿dónde situarse para luchar? Los soviéticos son astutos, pero su realismo es deprimente. El Frente Popular se ha deshecho y desaparece la unidad antifascista. La gran guerra carece de sentido. Es el momento más bajo de su vocación política. «Horrible deslizamiento del destino total. Sólo queda la fe, ese momento religioso en que se cree en la victoria de los buenos» (26.5.1940). «Lamentosa mirada en los ojos de los dioses. Sus sollozos tras oscuros paños. Nuestra música de Año Nuevo» (1.1.1941).

Esta crisis general de sus ilusiones progresistas le hace reconsiderar su visión de la Inglaterra de Churchill (parece que estuviéramos leyendo al Mago), su «grave e ingenuo orgullo»: es el único adversario de Hitler. En una conversación con su hermano Golo (28.1.1941) discurre que ser revolucionario no es, en sí mismo, progresista. La Revolución Francesa desembocó en una sublevación de la plebe que es un antecedente del nazismo (cf. las críticas de Burke y Gentz). El cambio no es necesariamente mejoría y el culto irracional a la revolución conduce a la revolución nihilista del nazismo: ser todo y no ser nada. El destierro aumenta las dificultades para tomar posiciones políticas. Platón, Dante y Heine escribieron grandes obras en el exilio porque sus patrias existían. Pero los alemanes de la emigración se han quedado sin Alemania. Carecen de referencias radicales, son desarraigados: plantas sin raíces, de difícil supervivencia.

Una salida es la obtención de la ciudadanía norteamericana (25.9.1943). Su fantasía es recuperar Europa por medio de la guerra, aunque subsista el riesgo apocalíptico de una paz por separado entre Rusia y Alemania, base de una nueva alianza fascicomunista.

El desencanto político lo lleva al aislamiento mental y, por fin, a la Iglesia. Ruega a Dios que le perdone su «debilidad pecadora» y se entrevista con un capellán católico. A fines de 1943, se interesa por el espiritismo y proyecta escribir una novela con la historia de un cuerpo astral. Los diarios de 1944, que corresponden a su trabajo en el frente europeo, contienen escasas noticias sobre la guerra. Está en África del Norte y en Italia. En la posguerra (1945), en Austria, Alemania, Checoeslovaquia y Luxemburgo. El resto de los diarios marcan su indiferencia dominante en materia política, sólo rota, ocasionalmente, por el triunfo de los laboristas en Inglaterra (1945) y la angustia ante una posible tercera guerra mundial (octubre de 1947).

VII

En 1935, Klaus ve a su amigo Jean Cocteau con aspecto de enfermo terminal: el opio acabará con él en pocas semanas. En rigor, Cocteau, instalado cómodamente en su infierno (así lo vio Ernst Jünger) vivirá hasta 1963. Klaus intentará desintoxicarse dos veces, sin lograrlo: en abril de 1938 (contemporáneamente a su tratamiento psicoanalítico con Bingswanger) y en mayo de 1949, el mes de su suicidio.

Los diarios contienen tantas precisiones sobre drogas (composición de las mezclas, frecuencia, calidad de los materiales, efectos, etc.) como los del Mago respecto a las pequeñas medicaciones cotidianas contra el dolor de muelas, el insomnio o la alergia de piel. No faltan episodios dolorosos: a veces, los pinchazos de la morfina le producen un intenso sufrimiento en las piernas y le impiden caminar.

¿Qué busca Klaus en su convivencia con las drogas? ¿Qué fuerza lo empuja por farmacias, trastiendas, esquinas peligrosas donde los amigos o los desconocidos le venden buena y mala materia? La droga le da curiosidad por la vida exterior y convierte en placentera la imagen de la muerte. Sin droga, lo dominan la angustia y la apatía sexual. La droga es una suerte de preparación para la muerte, de místico camino de perfección hacia el gran pasaje final de la vida. Es la manera de suprimir lo cotidiano y lo efímero, de tomar contacto con lo que no pasa ni caduca: el mito, la eternidad.

En las dos ocasiones marcadas por la desintoxicación, la abstinencia es seguida de depresiones angustiosas. Sin droga, la capacidad de disolverse como sujeto individual, es decir, de perder la calidad mortal, de evitar la muerte (si no soy un individuo mortal, no puedo morir), aquella capacidad se pierde. Retorna la vida como lo cotidiano que perece, el tiempo que pasa sin fatiga y la soledad que se dirige a la caducidad y el final. La



muerte es el tema obsesivo, entonces, pero la muerte como la promesa de un gozo inalcanzable. Klaus ruega a Dios, en tales momentos, que le enseñe a morir. En tanto la voz de Dios se hace esperar, acaso eternamente, Klaus se inmoviliza: no escribe, no come ni se mueve apenas.

Especial interés tiene la relación droga/escritura. Por ejemplo, es claro que ingiere bencedrina porque le ayuda a escribir. Pero también, que sus obras son páginas muertas. Las relee y las halla prematuras y atolondradas, salvo, quizá, la biografía de Tchaikovski. Obviamente, el diario es el texto que nunca leerá completo, aunque repasa ciertas épocas y las sintetiza, intentanto razonarlas como períodos organizados (cf. lo que hace el Mago con sus diarios). La droga y Erika se interponen entre Klaus y la muerte, decretando que se arraigue en la escritura. «Debes seguir vivo para escribir» es la norma, acaso un eco de la voz paterna. La droga y la escritura son modos de sentirse felizmente muerto y eterno, y de no morir en la historia de cada día. No es casual que el suicidio llegue en un período de abstinencia.

VIII

Los diarios de Klaus pueden leerse como el texto de un agonizante. Son la crónica de una agonía y el ensalmo para evitar que conduzca a la muerte individual. Pero no faltan en ellos unos insistentes coqueteos con la Muerte, con su imagen o, más precisamente, con su nombre. Proclamas histéricas del deseo de acabar se transforman en trozos de escritura y sostienen, como muros maestros, la estructura de los diarios: la muerte es el único día de la vida que no tiene carácter cotidiano.

«A la mañana, sólo el deseo de morir. Hago la lista de mis ocupaciones cotidianas y las hallo sin importancia. Ha desaparecido la oportunidad de una unión feliz. En los próximos tiempos, la oportunidad de la gloria literaria faltará, verosímilmente, para nosotros. Si tuviera un veneno a mano, no dudaría, aunque están Erika y mamá. Unido a ellas. Pero es seguro que mi muerte seguirá a la de Erika, ya que el trabajo no me detendría. Luego, cesa la angustia de muerte. La muerte puede ser sentida sólo como salvación» (19.2.1932). «Sólo es totalmente amistosa la idea de la muerte» (24.12.1933). «Curioso: de momento, no vivo con desagrado. Sin embargo, lo único que me hace soportable la vida es el suficiente pensamiento de la muerte. No puedo siquiera vivir mucho más. En especial, cuando busco la muerte por el dulce y horrible camino de la droga. No por debilidad, sino por decisión» (27.3.1939).

Frente a este proyecto histriónico de morir sin dejar de vivir, que parece la fórmula paterna de «simpatía con el abismo» (pero siempre desde el brocal del pozo), existe el proyecto de apoderarse de la Muerte, donde anida el suicidio. Es poner fechas a la desaparición. Piensa en estar muerto dentro de seis meses, un año, diez o quince años, quizás a los noventa de edad, extinguiéndose de viejo. Pero no más allá: lo decisivo es la fecha de ese nomás. Normalmente, la reflexión viene al comienzo del año. Su vida se divide en ciclos anuales que se concretan en la escritura del diario (este año he escrito tales cosas, he conocido a tales gentes, me he vinculado con tales eventos políticos, etc.). Al iniciar 1937 se lee: «¿Año de la decisión? ¿Cuál?». Diez años después: «¿Cuánto más todavía?». El 30.6.1948: «¿Estoy en el final? ¿No puedo escribir más?». Y, por fin, al empezar el último año, 1949: «No continuaré estas noticias. No deseo sobrevivir a este año».

La muerte ajena le produce horror, pero también envidia (por ejemplo: las de Odón von Horvath y Thomas Wolfe). A veces, el horror viene de la imagen senil de un conocido: el tío Heinrich. ¿Seré alguna vez tan viejo como él? Klaus parece esperar que la Muerte lo autorice a cesar de vivir, que es lo que quisiera lograr. Tal vez, la contraorden materna de volver al útero, la vida con la madre y sin el padre. Entre tanto, si la existencia es diversión, broma y enigma, la muerte es la promesa de un helado consuelo, una fría amistad. «¡Qué fatigado estoy! Espero la muerte como un niño, sus vacaciones» (21.5.1939). La guerra, la muerte buscada pero que llega por mano ajena, es la esperanza que lo mantiene paradójicamente vivo en la profunda crisis de 1942: enfermo de sífilis, pobrísimo, desconectado de la familia, escaso de amigos, ha de mendigar unos céntimos para tomar el metro o comer un bocadillo. La política lo tiene indiferente, pero aguarda con impaciencia ser aceptado en el ejército. Un costado tanático y cercano a la ética heroica del Mago en sus *Consideraciones de un apolítico* parece aflorar en este Klaus seducido por la Muerte como forma de vida.

Otro perfil de la Muerte es la mortalidad, lo efímero y obsoleto de la vida como envejecimiento. Klaus no lo soporta y su busca del amante desconocido y siempre joven, que reproduce el voyerismo paterno, es una manera de rechazarse como viejo y conservar una constante lozanía. Ya en 1934 (con menos de treinta años) se siente viejo porque ve despoblarse su frente. Ese verano, en Finlandia, encuentra a su antiguo amante Hans Aminoff: está casado, aburguesado, frío y aburrido. «Lo pasajero. Cómo siento la piadosa mirada de la muerte». El 17.11.1936 anota: «Mortalmente triste. Esta es la última noche de mi tercera década. Mañana cumpliré treinta años. Ruego a Dios —que es quien debe hacerlo— con toda pasión: que esto no dure mucho más». Erika, hermana filadelfa y madre sustituta, parece convertirse en la señal divina: mientras ella viva, él no podrá morir.



Lo dice el diario repetidamente, hasta cierta fecha, cuando Erika y los demás familiares desaparecen de su memoria escrita, como la lengua alemana de sus apuntes cotidianos. «Lo único que temo, si llego a morir antes que Erika, es que su derrumbe llene de tormento mi último segundo» (25.7.1932).

La vida es, pues, una muerte intermitente, cuya imagen más verosímil es ofrecida por la droga. La vida, una espera de la muerte. Vivir es ir muriendo, agonizar: «Desde mi nacimiento, la muerte se puso en marcha». Lo único real de la vida (lo reflexiona a propósito de Tchaikovski) es lo efímero y la soledad. Sólo la canción consuela (la romántica *Trostung*, una vez más) y vence al dolor de vivir *(Leid/Lied).* Klaus recuerda a un romántico más, el irónico y amargo Heine, cuando parafrasea: «El Verbo se hizo carne y la carne se hizo sangre».

IX

Los diarios registran constantes referencias al suicidio, pero ninguna respecto a la decisión final. En este sentido, pueden considerarse un exutorio mágico: mientras Klaus puede discurrir por escrito sobre el suicidio, lo evitará.

Por otra parte, el suicidio es un tema clánico en el medio de los Mann Pringsheim. Las primeras anotaciones sobre el asunto aparecen a propósito de una relectura de *Muerte en Venecia* (13.6.1931). Frases del Mago se mezclan con citas de *Las mil y una noches* (el cuento que posterga la muerte) y el apotegma de Novalis: «El auténtico acto filosófico es el suicidio». El padre da la muerte al dar la vida. El acto de engendrar un hijo incluye la transferencia de la muerte propia. Pero media el pecado hereditario: «No es culpable el matador sino su víctima».

¿Dónde está el muerto? La absurda pregunta sólo halla una respuesta en espejo: el muerto está en el todo o permanece en sí mismo, pero no puede dejar huellas: va a otra vida, donde hay otra muerte. En cualquier caso, otra herencia familiar se da en Klaus: el pavor nocturno, la necesidad de dormir con la luz encendida, para que la tiniebla no se convierta en muerte. Su fantasía es que toda la familia sucumba como los Capeto, guillotinados por la plebe. Así no habrá amenazas nocturnas ni tampoco sobrevivientes.

El suicidio es visto, en otros momentos, como una actitud ante el mundo: una salida a la insoportable situación política o un deber, quizá religioso: «Sentido de mi destino. No, no puedo ni debo vivir más. Me he extendido demasiado hacia el otro lado y esto ha de tener su sentido» (16.8.1936). «Querer la muerte: no por desprecio, sino por sabiduría. La vida es una gran mierda. Quizá, mezclando todo, sólo un *mistake*, un error, como dice



Curtiss. Locura. Fiebre. Malentendido. Extravío. Pero ¿hay un estado mejor?» (10.6.1937).

Una zona de los diarios se dedica a recoger noticias de suicidios. Es como exorcizarlos: los otros se suicidan, no Klaus. Los amigos Ricki Hallgarten y Max Alsberg (1932); el intento de Annemarie Schwarzenbach (Miro, la amante de Erika); René Crevel (1935), quien pensó en el suicidio hasta el cansancio y luego, enfermo, se decidió a realizar el viejo proyecto; una mujer anónima que se mata con gas y deja escrito: «Ojalá mi sepulcro esté vacío, como vacía estuvo mi vida»; el suicidio de Ernst Toller y sus macabros detalles (22.5.1939); el de Robert Neppach, que se mata tras matar a su mujer, Grete Walter (hija de Bruno Walter y supuesta amante del cantante Ezio Pinza), el 21.8.1939; los suicidios de Walter Hasenclever y Walter Benjamin en 1940.

Los últimos doce años de su vida están jalonados por intentos de suicidio. El 1.10.1937 piensa arrojarse por una ventana, pero se inhibe por Erika (no por Tomski ni por el fastidio de estar vivo) y el peligro de sobrevivir con una pierna rota. El 24.10.1942 intenta abrirse las venas, logrando apenas herirse los pulsos. Es entonces cuando deja detallado su entierro. Dos días después vuelve a intentarlo. Tampoco lo consigue. Llama a Tomski, que se ha marchado de su casa. Tampoco puede contar con John Fletcher, preso por desertor. El 25.10.1942 anota: «Intentaré vivir de nuevo». El diario se interrumpe hasta enero de 1943, tal vez por efecto de una gran depresión. Es entonces cuando esboza su doctrina sobre el suicidio como protesta política (mejor dicho, añadamos: como protesta moral y religiosa contra esta «vida de mierda»). Considerado un comunista, el ejército norteamericano le niega el ingreso y Klaus ve, con indignación, que los Estados Unidos son un país nazificado, anticultural y racista. Luego, la decisión será revisada.

Trabajando en una adaptación de *La montaña mágica* para el cine (11.7.1948) vuelve a probar con gas. De nuevo, intento malogrado y relación del suicidio con un texto del Mago. En abril de 1949, varias anotaciones repiten el decreto: *Il faut en finir*. En francés, la lengua que emplea para las descripciones sexuales. La última anotación del diario, un día antes del eficaz suicidio, es del 20 de mayo de 1949: una cita con un tal Louis en el Zanzi-Bar de Cannes.

Blas Matamoro

BIBLIOGRAFÍA

KLAUS MANN: *Tagebücher 1931-1949*, seis volúmenes, ed. de Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle y Wilfrid Schoeller, Spangenberg, München, 1989/1991.

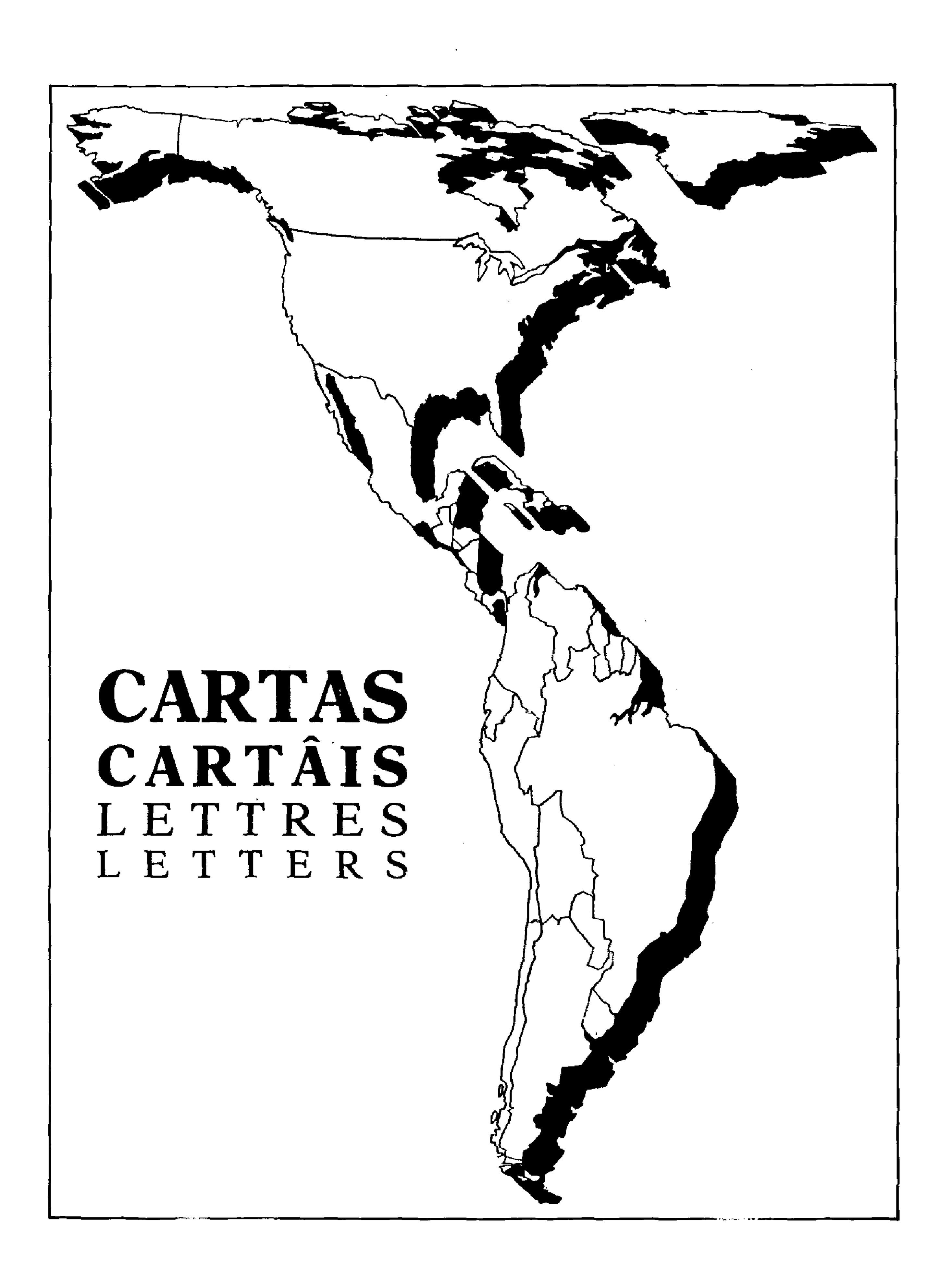
ERIKA UND KLAUS MANN: *Bilder und Dokumente*, ed. Ursula Hummel y Eva Chrambach, Spangenberg, München, 1990.

EBERHARDT SPANGENBERG: *Karrier eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustaf Gründgens*, Spangenberg, München, 1982.

Text plus Kritik, n.º 93/94, enero 1987, München, monográfico dedicado a Klaus Mann.

BLAS MATAMORO: en los números 371 (mayo de 1981), 513 (mayo de 1993) y 521 (noviembre de 1993) de *Cuadernos Hispanoamericanos*.

CARTAS DE AMÉRICA


CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de Argentina

Buenos Aires, día por día

La música es, sin duda, dueña del mayor caudal de público en Buenos Aires. Mayor que el de cine, de teatro (obvio decirlo), casi tan nutrido como el de los deportes. Y no muy lejos se ubica el de danza, un arte que apenas diez años atrás convocaba a grupos reducidos de fanáticos y que hoy arrastra a multitudes. ¿Razones? La más evidente sería la resonancia internacional de dos bailarines argentinos, Julio Bocca y Maximiliano Guerra, con justicia considerados entre los mejores del mundo. Cada presentación de ellos, ya fuere en el Teatro Colón, o en el ex estadio de boxeo Luna Park, colma las capacidades de ambos recintos (tres mil y seis mil localidades, respectivamente) con públicos mayormente juveniles, entusiastas y vociferantes. Hasta pareciera que comienza a disolverse el ancestral prejuicio machista contra el hombre que baila, y habría padres capaces de desear para sus hijos varones una carrera en el ballet, tanto como ayer no más la deseaban en el fútbol.

La oferta musical ha sido, a lo largo del año, imponente. Casi diría que excesiva. La Sinfónica de Boston, la Filarmónica de Nueva York, la orquesta de Dresde, la de Munich, la de Israel con Zubin Mehta, la Sinfónica de Viena con Frühbeck de Burgos... Los aficionados no hacen sino correr del Colón al Coliseo (Buenos Aires carece aún, parece mentira, de un auditorio especial para conciertos), a los recitales gratuitos del mediodía, organizados por el Mozarteum Argentino en el teatro Opera (ex sala de cine, como tantas otras), a numerosos recintos de menores dimensiones, propiedad a menudo de bancos, de empresas, de sindicatos —o al espléndido Auditorio de Belgrano, enclavado en un colegio de monjas de ese barrio porteño—. Una actividad frenética, colmada de nombres famosos: Kiri Te Kanawa, por primera vez en la Argentina; Sergiu Celibidache, Franz-Paul Decker, en los podios; José Carreras en el hipódromo de Palermo; pianistas, violinistas, ejecutantes de instrumentos varios, en profusión. Más los grandes nombres del jazz, del rock y del pop, Liza Minnelli y Michael Jackson, entre ellos, y por supuesto la diva de plástico Madonna, en los estadios de fútbol. ¿Razones, una vez más? La cotización estable del dólar (un peso argentino equivalente a un dólar), que algunos economistas y empresarios estiman baja pero que alimenta la todavía tímida certeza de estabilidad y permite esta caudalosa euforia musical.

La ópera, se sabe, tiene en Buenos Aires larga tradición y un recinto de esplendor y acústica incomparables, el teatro Colón. Dirigido en los últimos años por Sergio Renán —actor, director de cine y teatro, y violinista—, el Colón cicatriza heridas de un pasado reciente y recupera laureles internacionales. En la actual temporada que se acerca a su fin, iniciada felizmente con una producción de *Lulú* de Alban Berg que venía de España, la versión de *Turandot* de Puccini se convirtió en un triunfo resonante y en un hito para la historia del gran teatro. La orquesta estable sonó como nunca, bajo la batuta de Nello Santi, y el coro, conducido como invitado por el director del coro de La Fenice de Venecia, Vittorio Sicuri, alcanzó cumbres no visitadas desde los años, ya lejanos, de Rafael Terragnolo, Tulio Boni y Romano Gandolfi. Y si bien divas y divos no fueron de oro (se alternaron dos elencos cosmopolitas), el resultado superó lo decoroso. Pero la envoltura resultó de una magnificencia pocas veces vista en mis muchos años de *habitué* de la sala de Plaza Lavalle: puesta en escena y decorados de Roberto Oswald, vestuario de Aníbal Lápiz, compusieron un poema visual lo más cercano posible a la felicidad. Costaba arrancarse de tanta belleza, despertar de ese sueño orientalista cuyo lujo y buen gusto concedían apenas la dosis imprescindible de *kitsch* que Pucci-

ni implica. Ahora vienen *Ariadna en Naxos* y, fin de fiesta, *Los cuentos de Hoffmann.*

En la Argentina de 1993 no ha habido, no hay otras polémicas que las político-económicas. Alguna deportiva, tal vez, siempre referida al fútbol: la reciente derrota del seleccionado argentino frente al equipo colombiano por cinco a cero, con vistas al Mundial; si Maradona debería o no retirarse, si está más o menos gordo. El tenis ocupa algo menos de espacio: porque Gabriela Sabatini fracasa casi siempre en la jornada decisiva, por ejemplo. Pero las cuestiones culturales ya no interesan sino a un grupo reducido. Lejanos están los tiempos en que los destinos del Colón (ya que hablábamos de él), si había de continuar siendo privado, o pasar al Estado, merecían varias páginas, formato sábana, de los principales diario, e inquietaban a la opinión pública. Esto era en 1931; en 1924, la primera exposición de pintura cubista (futurista, más bien), obra de Emilio Pettoruti, hizo menudear trompadas y bastonazos en plena calle Florida, entre partidarios y enemigos de las nuevas tendencias. Hacia la misma época, bien que hasta cierto punto inventada y fomentada por ambos grupos para alborotar a la ciudad fenicia, los escritores de Florida y los de Boedo ventilaban públicamente sus diferencias y cosechaban adhesiones y rechazos bastante tumultuosos. En años más recientes, las revistas literarias *Sur* y *Contorno* se sacaban chispas por sus respectivas y opuestas orientaciones. Y en el decenio del 60, el Instituto Torcuato Di Tella provocó también aglomeraciones, discusiones y réplicas apasionadas.

Fueron los últimos chispazos de interés por algo ajeno (por lo menos en gran medida) al lucro inmediato. Es casi seguro que la prueba de la estabilidad económica y del sosiego de una comunidad, la dé ese margen de ocio y de reflexión desinteresada que permite dedicarse a las indagaciones de la mente y al juego intelectual del choque de teorías. Algo de eso está sucediendo hoy, aunque en forma considerablemente atenuada: el caso es que el joven (treinta y algo) escritor y periodista Claudio Uriarte, autor de una exitosa biografía del almirante Emilio Massera *(El almirante cero),* publicó en el número de septiembre/octubre de la revista *La Caja* —revista del ensayo «negro» es el subtítulo— un artículo, «Agente secreto H. Bustos Domecq», donde analiza la génesis y el desarrollo del singular personaje creado por Borges y Bioy Casares, narrador ficticio de los cuentos policiales del binomio agrupados, como se sabe, en dos series: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1946) y *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), cuyo verdadero protagonista es Parodi, hipóstasis pampeana del padre Brown de Chesterton, un preso que desde su celda resuelve los casos más intrincados (y disparatados).

Uriarte propone este criterio: el real propósito de esos cuentos es satirizar «hasta la muerte la pomposidad, los arcaísmos, la artificialidad, la falacia, la hipocresía y la pose de lo que en aquella época pasaba en la Argentina por lo 'fino', 'artístico' y 'culto'». La burla implica una preceptiva: así no se debe hablar, así no se debe escribir. El resultado es la espléndida, austera prosa de Borges, y la llana expresividad del idioma de Bioy, que no necesita del floripondio para ser contundente. «¿Qué hicieron Borges y Bioy con su operación Bustos Domecq de política cultural?», se pregunta Uriarte. Y responde: «Instauraron una Constitución de buen comportamiento literario; cometieron cada error y deformaron cada tendencia adversa posible para que sólo quedara libre un espacio donde únicamente se pudiera escribir como Borges y como Bioy Casares. (...) La piedra fundamental de esa literatura era una absoluta proscripción del barroco (...) La operación tuvo éxito y para comprobarlo basta comparar el actual castellano literario argentino con el español, el cubano, o el venezolano; también hay que preguntarse si el admirable trabajo de lenguaje de lo mejor de la literatura actual sería imaginable sin Borges, y si de hecho toda la lengua de este país no ha sido inventada por él».

«Y sin embargo —concluye, y aquí está el nudo de la cuestión—, en el final aparece una duda. ¿Habrá sido tan meritoria —o tan exitosa— la misión de Bustos? (...) ¿No habrá cerrado también enormes posibilidades de que la literatura argentina es acreedora, en tanto que acreedora de la cultura universal? ¿Y no habrá instalado la norma de una especie de frigidez elegante, la noción de una mala literatura bien escrita, donde no importan tanto el desafío y el triunfo como evitar errores? Ya que el peor destino para el terrorista Bustos es convertirlo en academia, mientras el mejor homenaje para Borges sería trascender su elección». Si a estas palabras, que en algunos oídos suenan a blasfemia, se agregan las sus-

criptas en reciente encuesta por la joven e inteligente novelista Matilde Sánchez (finalista del Premio Planeta-Biblioteca del Sur 1993 con un excelente relato, *El Dock*), la que habla de una «creciente alarma» de parte de los escritores jóvenes frente a la escritura de Borges, quedan planteadas posiciones que si bien no asumen todavía rasgos polémicos, no tardarán en revestirlos. ¡Por fin algo más de qué ocuparse, al margen de las ya monótonas conversaciones entre literatos donde no se trata más que de *best-sellers* y *marketing*!

Los porteños solemos ufanarnos de la cantidad de salas de teatro consignadas en las carteleras de los diarios. La cifra es en verdad llamativa; no menos de cincuenta, en plena temporada y abarcando el café-concert, el music-hall y otras variedades del espectáculo. Después de un notable apogeo teatral hacia la mitad del año, a partir de septiembre ha cundido el pánico entre la gente del oficio. Las temporadas se acortan y las caras se alargan: el público se ha esfumado, grandes éxitos con vida pronosticada hasta por lo menos fines de noviembre, debieron arriar banderas mucho antes de lo previsto. Teorías e hipótesis para explicar lo ocurrido, abundan. Casi todas parten de un criterio a mi entender equivocado: suponen que ese florecimiento es el estado natural del teatro, y lo contrario una catástrofe atribuible poco menos que a las fuerzas de la naturaleza. Creo que es justamente al revés: la catástrofe es el estado natural, y lo contrario es el fenómeno del auge inesperado. No es casual que, en Europa, los países ricos subsidien a la actividad teatral, único medio decoroso de sobrevivencia para un arte que hace mucho dejó de ser popular, en el sentido de atracción masiva. No existe tal subsidio en la Argentina (ni en los Estados Unidos, dicho sea de paso), a lo sumo algunos elencos obtienen el apoyo económico de empresas privadas. Ni siquiera los teatros oficiales de prosa (Cervantes, de la Nación; San Martín, de la Municipalidad de Buenos Aires) escapan de esa necesidad, pues sus presupuestos no son generosos.

Una localidad de teatro no oficial, oscila en un mínimo de diez dólares, y puede llegar a duplicar la cifra. Pese a la proclamada estabilidad, mucha gente —la mayoría— se permite apenas una ida mensual al teatro: una pareja, lo más común; las cifras aumentan cuando se trata de la familia tipo, matrimonio y dos hijos. Los jubilados, que podrían componer un público interesado y adicto, ganan en su mayoría 150 dólares mensuales, en una ciudad —un país— que se ha encarecido notablemente en materia de servicios, de indumentaria, de medicinas. La gente joven prefiere gastar en las figuras del rock, el pop, la balada popular y el inevitable bolero, que convocan a multitudes en los estadios, o en las salas que un día fueron cines de dimensiones colosales (Opera, Gran Rex); y las localidades para estos shows suelen ser carísimas, para las posibilidades argentinas. O, eventualmente, esa misma gente joven concurre masivamente al cine a ver *Tango feroz*, la película argentina de más éxito en los últimos años, capaz de reunir a más de un millón de espectadores en las tres primeras semanas de exhibición. Historia apócrifa de un personaje real, un mito del *underground* porteño, en la figura de ese adolescente enfrentado con la gris (¿o negra?) sociedad argentina de finales del decenio del sesenta, la juventud encuentra, evidentemente, una resonancia de sus propios problemas en un medio, ahora, mucho más abierto, menos represivo (aunque resabios quedan...), más informal. Ya no hay una persecución sistemática de los jóvenes con pelo largo (deberían llevarse, si fuese así, a no pocos cuarentones y cincuentones que presumen de frescura *détraquée*), ni del unisex, ni de cualquiera que enarbole una guitarra eléctrica. La discriminación pasa hoy por otro lado: los colosos —los «monos»— que custodian las sacrosantas puertas de las discotecas, prohíben arbitrariamente el ingreso de quien no se aproxime, aun de lejos, a la módica versión local del WASP: bajitos, morenos, patizambos, o sin etiquetas prestigiosas en la ropa, abstenerse. Las grandes concentraciones roqueras suelen dar lugar a redadas policiales tal vez necesarias, en alguna medida, pero a veces violentas.

El último chillido de la moda en Buenos Aires: si se pertenece a la clase acomodada, comprarse un *loft* en los viejos galpones de Puerto Madero, espléndidas estructuras de hierro y ladrillo, de comienzos de siglo, desafectadas al desaparecer prácticamente el puerto. Si se está un poco más abajo en la escala social (léase: económica), ser habitué del shopping Paseo Alcorta, el más elegante de la ciudad. Sobre el destino de Puerto Madero corre mucha tinta en diarios y revistas, y se alzan muchos decibeles en la radio (no así en la televisión, co-

mo casi siempre ajena a los problemas reales de la comunidad). La polémica surge entre los ecologistas, partidarios de devolverle a la ciudad la visión y el disfrute del Río de la Plata, y los pragmáticos, empeñados en destinar la vasta zona portuaria a una ampliación de la denominada *city*, el radio urbano relativamente pequeño donde se aglomeran las casas matrices de los grandes bancos, los vastos edificios públicos, las casas de cambio, las oficinas de las empresas líderes: la mayor concentración de dinero en el país.

Los ecologistas aspiran a hacer del viejo puerto una zona de parques y paseos verdes, con los galpones de ladrillo y una que otra construcción nueva que no sobrepase la altura de aquéllos. Sus adversarios, a edificar muchas torres altísimas destinadas a perfeccionar el paulatino, inexorable alejamiento de la ciudad y su río. Que no será una maravilla —es bastante feo, salvo al atardecer, cuando se pone de color lila—, pero es el único que tenemos.

Ernesto Schoo



Carta de Chile

Democracia electrónica: el caso de los trasplantes

En octubre pasado ocurrió en el país un hecho que conmocionó a la inmensa mayoría de los chilenos, pero que además tuvo el mérito de poner en evidencia —como tal vez ningún otro antes— los riesgos y desafíos de una nueva etapa político-cultural: la de la democracia electrónica.

Para captar el clima de conmoción nacional que se vivió, es necesario recordar previamente un problema de salud que afecta a algunos enfermos crónicos del país. En efecto, hay en Chile cerca de 3.000 pacientes del riñón que necesitan dializarse, 500 de los cuales requieren con urgencia trasplante de riñón; 130 enfermos que necesitan un hígado (40 de los cuales son niños), alrededor de 50 postulantes a corazones y otros tantos a páncreas. También un número muy superior, cerca de 2.000, espera córneas[1]. ¿Qué significan estas cifras? Que de no recibir trasplantes un grupo importante de compatrio-

[1] El Mercurio, *24 de octubre, 1993.*



tas perderían la vista, y que los que postulan a órganos, probablemente morirán. Situación que, según la prensa, viene ocurriendo invariablemente cada año.

Se trata de un problema médico que cada cierto tiempo aparece en los medios de comunicación, y que ha sido también abordado por la democracia en el parlamento. En efecto, en 1990, con el propósito de solucionar la escasez crónica de donantes, un grupo de parlamentarios de distintos sectores presentó una moción que actualizaba la normativa vigente sobre donación y trasplante de órganos. Básicamente el proyecto de ley plantea que al obtener o renovar la cédula de identidad, cada persona deje constancia de su voluntad respecto a la donación de órganos. El mecanismo también penaliza la comercialización de los mismos. El proyecto de ley, sin embargo, dormitó por más de tres años, hasta el último octubre, fecha en que el proyecto ni siquiera había sido analizado por el Senado. Es muy probable, incluso, que de no haber sucedido lo que sucedió, la propuesta de ley hubiese quedado archivada para siempre. Que se hubiera convertido en testigo mudo del fracaso de la democracia para abordar ciertos problemas que afectan a minorías, a grupos que tienen baja prioridad como clientela política, pero que a fin de cuentas son tan personas humanas como los demás.

Pero en octubre último ocurrió lo que ocurrió, y el proyecto, que yacía dormido, súbitamente, con los focos en la cara —como la bella durmiente—, despertó. ¿Qué había pasado? Durante varias semanas Televisión Nacional introdujo en su noticiario central un espacio dedicado a Italo Carrillo. Italo era un menor de 12 años, muy delgado, con cara de luna, pelo chusco, y con unos ojos negros, esperanzados, que parecían aceitunas esquinadas. Un niño que desde su cama, en vivo y en directo, instalaba en el noticiero su deseo de vivir, de levantarse, de llegar hasta la Navidad, de poder ir al colegio y jugar con otros niños. Y pedía —casi sin decirlo— un donante —recién muerto— para que esos deseos fuesen realidad, alguien que le proporcionara el corazón que necesitaba para sobrevivir. A su vez, una voz en off solicitaba un aporte económico para que Italo volara a otro país y se sometiera a trasplante. Al parecer, la campaña no fue al principio muy fructífera, pues estuvo varias semanas en el aire. Finalmente se logró reunir el dinero e Italo Carrillo se embarcó en un avión a Estados Unidos. Sin embargo, apenas la aeronave despegó, el niño dejó de existir. Todo esto transmitido en detalle, por Televisión Nacional y, a esa altura, por todos los canales del país.

El tema de los trasplantes entró entonces en el *living* y en pocos días todo cambió. El problema de la escasez de donantes se discutía vertical y horizontalmente a lo largo de Chile. Desde Arica a Punta Arenas el gerente, la secretaria, el junior y la empleada daban su opinión al respecto. A nivel institucional el problema se convirtió de la noche a la mañana en una de las prioridades del sistema de salud pública. Los parlamentarios, liderados por el Presidente de la Cámara de Diputados, firmaban ante los focos de la Televisión sendos pergaminos donde se comprometían con voz seria y engolada a donar sus órganos después de muertos. En los espacios de conversación política, los periodistas más iconoclastas leían al comienzo del programa un documento firmado ante notario en el que declaraban, con lágrimas de cocodrilo, el compromiso de donar sus órganos. Lo mismo hacían futbolistas famosos, animadores de la pantalla, actores «taquilleros» y, en fin, todo aquel que podía exhibir sus sentimientos altruistas en público. Los donantes potenciales sumaban ya miles y miles, se organizarían bancos que pudieran proveer de todos los items. Los padres de Italo se transformaron de un día para otro en figuras públicas. Como respuesta a la inquietud nacional el Presidente Aylwin le puso plazo fijo y terminal a la ley: en 90 días debía ser despachada. La democracia electrónica, en definitiva, consiguió lo que no había logrado la democracia tradicional.

Hablamos de democracia electrónica porque se trata de un fenómeno masivo, en que prácticamente no hay abstención ni votos en blanco, un fenómeno a la vez pasivo y activo, pues cada receptor filtra y atribuye sentidos a las imágenes que recibe. Un fenómeno político en la medida que genera acciones de gobierno, pero un fenómeno especial, puesto que la historia no se mueve en este caso por ideas-fuerzas, ni por la acción de grandes hombres o de los pueblos, no, se mueve más bien por y a través de la pantalla. Se mueve por la confluencia de un desenlace fatal con los sentimientos generosos de millones de chilenos (si Italo hubiese muerto antes de la campaña o hubiera regresado de Estados Unidos con un nuevo corazón, nada habría pasado). Tendremos ley por la confluencia de una noticia con una teleaudiencia

sensible a casos patéticos (quién no recuerda los cacareos de la mujer-gallina o la imagen de los cuerpecitos siameses sometidos una y otra vez al bisturí). Cultura de masas vía pantalla, sociedad civil massmediatizada y Estado que responde: he ahí el triángulo del proceso. En los vértices de este triángulo surge la incontenible marea y la consiguiente «conmoción nacional». Ahora bien, lo sucedido en octubre último no es nuevo, de alguna manera desde que vivimos en libertad y democracia cada cierto tiempo se están produciendo en el país «conmociones nacionales» de este tipo (aunque de distinta índole), conmociones que orientan o inclinan en determinada dirección el carro de la historia. Tal es el fenómeno cultural y político que llamamos «democracia electrónica».

Vale la pena, entonces, a partir del ejemplo de los trasplantes, reflexionar brevemente sobre los beneficios y riesgos de esta modalidad. El beneficio más obvio es la sensibilización pública y solución a un problema real. En efecto, de no haber ocurrido lo que ocurrió no habría habido ley de trasplantes, ni se habría agilizado la organización de bancos de órganos, en consecuencia, un grupo de enfermos crónicos probablemente habrían visto una vez más defraudadas sus esperanzas.

Otro beneficio es la contribución al conocimiento. Estando lejos de Santiago, escuchamos por casualidad una disputa entre obreros de una construcción que hacían un alto en su trabajo. Conversaban acaloradamente sobre trasplantes de órganos. El caso de Italo, y el clima comunicativo que generó, había aportado a esos trabajadores de provincia un bagaje de conocimientos que antes no poseían. Manejaban con propiedad conceptos como el de «muerte cerebral», hablaban de «diálisis», incluso se referían al número de autopsias que anualmente se practican en el Instituto Médico Legal. Además reflexionaban o asumían posturas de carácter ético. Teniendo en cuenta que tales climas son recurrentes —hoy son los trasplantes, mañana puede ser un problema institucional, pasado los discapacitados y así sucesivamente— no cabe duda de que la democracia electrónica contribuye a aumentar la información circulante sobre ciertos temas y a democratizar el capital cultural de la sociedad.

De los propios beneficios y de la lógica con que funciona la democracia electrónica surgen, sin embargo, enormes dificultades y desafíos. El clima que se crea es una ola que lo invade todo. Miguel Serrano, personaje *sui generis* del mundo intelectual chileno —ex embajador en la India, amigo íntimo de Jung y de Indira Gandhi, líder (budista) del nacionalsocialismo criollo—, ironizó sobre este clima en un artículo titulado *Hitlerismo y donación de órganos*: «la locura es colectiva, total» —dijo. «Se crearán bancos de riñones, de hígados, de corazones; se harán trasplantes de riñones de chanchos, de monos. Con el tiempo se venderán en los supermercados, especificando las razas y los países: de Taiwan, de Indochina, de Temuco. Y todo será un negocio más, dentro de la economía social de mercado. Los donantes cobrarán en vida. Y los hospitales y los médicos, felices. ¡Todo aprobado por el parlamento! Los presidentes y los vicepresidentes de las cámaras altas y bajas se arrepentirán luego de su gesto altruista, de haberlos donado gratis; aunque se compensarán con los votos de sus electores agradecidos». El artículo, que recuerda los anatemas de Ezra Pound contra la usura, termina señalando que los SS durante la Segunda Guerra Mundial antes de ser salvados con una transfusión de sangre prefirieron la muerte a aceptarla (*La época*, 26 octubre, 1993).

Aun cuando no compartamos el ángulo de Miguel Serrano, no cabe duda que recoge con acierto el clima creado. Sobre todo su carácter de marejada. Su falta de matices. De prudencia. De voces que sitúen el tema en su justo medio. Cabe preguntarse, ¿la escasez de donantes es acaso el problema de salud más urgente e importante del país? ¿Pueden resolverse ante la presión de los puros sentimientos, problemas que requieren de un análisis meditado? ¿No debiera acaso situarse el tema de los trasplantes en el contexto de las necesidades más básicas de salud que hay en el país, de las prioridades y de los recursos disponibles? ¿Debe un gobierno y un parlamento actuar fundamentalmente sobre la base de los vaivenes de la democracia electrónica? ¿No hay acaso, en situaciones como la de Italo, una suerte de mala conciencia colectiva, propicia a la manipulación de los sentimientos? No se trata de pensar que estamos ante una mano negra o ante una conspiración de los medios. No, nada de eso. La televisión —que en Chile responde al modelo de TV privada— sólo hace lo que es congruente con la lógica de las comunicaciones en tanto industria cultural: comunicar lo que es noticia, lo que se sale de

lo ordinario, lo que tiene mayor demanda entre los millones de consumidores de imágenes.

¿Dónde están las otras voces? ¿Qué dice la ciencia al respecto? ¿Qué opina la universidad? ¿Cuál ha sido la experiencia internacional? ¿Qué opinan el Colegio Médico, la Academia Chilena de Medicina, la Organización Mundial de la Salud? *No se oye padre.* Lamentablemente esas voces no se perciben. El clima es unidimensional y unidireccional. El problema entonces no es la pantalla —que, a fin de cuentas, es sólo un medio—, el problema es la marejada. No es que no existan en el país médicos o científicos o asociaciones profesionales que tengan una opinión distinta. Los hay, el problema es que si sacaran la voz probablemente se les consideraría aguafiestas, o a lo más iconoclastas, y tal vez no serían elegidos nuevamente para el cargo que ocupan.

El problema, entonces, es mucho más profundo, es el problema de una sociedad en que el pensamiento crítico no está legitimado, en que las opiniones discordantes carecen de reconocimiento, en que se estimula sólo la cultura del consenso y no la cultura de la diferencia; una sociedad en que la cultura de masas está sobredimensionada, en que no hay equilibrios, en que incluso el pensar o el tener ideas con fundamento se cataloga peyorativamente —cuando no coincide con la marea— como «denso». Una sociedad en que las jerarquías y los reconocimientos están demasiado cargados para un solo costado: para el lado de los futbolistas, de la «taquilla», de los actores de teleseries, del espectáculo, del consumo y de la frivolidad. (Todo lo cual, por supuesto, es necesario, pero en cuotas razonables.)

Otro riesgo, subsidiario del anterior, es la modalidad que adquiere la política en una sociedad massmediática en que predomina la democracia electrónica. En tales circunstancias «los políticos —como ha señalado agudamente Eugenio Tironi— tienden a someterse pasivamente a la tendencia periodística de buscar el espectáculo, a caer en una sobreexposición comunicativa que linda en la promiscuidad en su contacto con los medios»[2]. «Son conductas que, movidas por la ansiedad de la pantalla, llevan a la frivolización de la política y al consiguiente descrédito de la democracia». Ahora bien, Eugenio Tironi, que preside el Departamento de Comunicación y Cultura del Gobierno, señala que esta promiscuidad obedecería a una interpretación equivocada del campo de las comunicaciones, a una interpretación preindustrial de raigambre frankfurtiana, una interpretación que mitifica el poder de los medios. A nuestro juicio, contrariamente a lo que plantea Tironi, el problema no reside en la pugna entre apocalípticos e integrados. No se trata de ésta o la otra interpretación del rol de los medios; el problema es cómo funciona nuestra realidad. Los diputados que después de la muerte de Italo Carrillo aparecieron en pantalla donando sus órganos, lo hicieron —qué duda cabe— por generosidad, pero también porque estamos en año de elecciones y porque saben que ello da dividendos. Por la misma razón pocos días después algunos parlamentarios se esforzaron por fotografiarse junto a Sofía Loren (vino por dos días al país —US $ 100.000— para inaugurar un gigantesco «Mall» o centro comercial, en castellano).

El gran desafío es, por ende, no terminar con la televisión o con la democracia electrónica, o con la cultura de masas. El problema es, como decíamos, la dinámica con que opera la sociedad chilena. El gran desafío es, por lo tanto, construir una sociedad civil más heterogénea, una sociedad con diversas voces e instituciones, que escuche tanto al intelecto como a la pantalla, a la pelota como al libro, a lo serio como a lo frívolo, a la imaginación como a la realidad, al alma como al cuerpo. Pues bien, ¿cómo se logra en el Chile de fines del siglo XX tamaña utopía? Me siento tentado a escribir: no vislumbro otra solución que los trasplantes.

Bernardo Subercaseaux



[2] La segunda, *5 de octubre, 1993.*



Carta de Nueva York

Crear la irrealidad con lo real

Unos años antes de morir, en 1951, el poeta norteamericano Wallace Stevens publicaba un breve tomo de ensayos titulado *El ángel necesario;* en este libro, además de en toda su poesía, describía una auténtica literatura de *la realidad integral:* es decir, una escritura en la cual empirismo e imaginación, al entrecruzarse y mezclarse, reflejan *la verdadera realidad de la mente,* que en ningún caso es la realidad del realismo, ni tampoco la irrealidad del surrealismo o de la literatura del absurdo. Las repercusiones de la obra de este poeta fueron escasas o más bien nulas en España (aunque no faltaron algunas traducciones puntuales de su poesía a nuestra lengua: como las de Marcelo Cohen, Hernán Galilea, Guillermo Sucre, Andrés Sánchez Robayna, Alberto Girri, Jenaro Talens, a las que habría que añadir las numerosas antologías en castellano de la poesía norteamericana contemporánea). El mal leído, mal interpretado y frecuentemente mal traducido, Wallace Stevens, llegó a ser una cita obligatoria para los poetas españoles de los años setenta; pero en verdad se quedaron siempre en la superficie de su obra: un *corpus* poético que proponía una literatura para nuestro fin de siglo, una literatura de *la realidad integral.* Por otro lado, la mayoría de la crítica en nuestro país continuaba dividiendo la literatura entre realista o vanguardista, sin percibir que el supuesto realismo jamás existió y que el empeño vanguardista por negar la literatura anterior se convirtió en un manierismo intelectual, intragable en muchos casos.

La escritura de la mente (el *realismo integral*) no es la escritura de los mecanismos de la mente, que es lo que fue la poesía hasta Wallace Stevens. Para este autor la escritura debe ser como la mente, es decir, como la realidad, que es abarcadora, integral, y no selectiva y clasificadora. En el tipo de poesía que proponía el norteamericano el hilo racional se ve interceptado por «otras» historias, narrativas, visuales «contadas/contándoselas a sí mismo». Porque una experiencia, un pensamiento, no se agotan sino dejando paso a otras historias para luego volver a resurgir. No se trataba, pues, de una nueva literatura del absurdo, o neosurrealista, tampoco era un intento neovanguardista o experimental, sino que estábamos ante un auténtico realismo: el de la realidad mental.

Si se observan las conversaciones y las vivencias cotidianas, la gente tiende a empezar cuentos que se ven interrumpidos continuamente sin que por eso pierda la «tensión» y la claridad el «cuento principal». En nuestra misma vida no se puede decir que los acontecimientos sucedan de una manera tan lineal, ni tan clara, como tratan de describirlos el supuesto realismo. Un realismo integral debería ser una mezcla absoluta de realidades a veces informes y frecuentemente desconectadas de la narración principal o de la temporalidad lógica y esperable. Hasta ahora la literatura ha querido imponernos una idea del realismo que es falsa; es decir, ordenada según un hilo narrativo lógico y gramaticalmente dictatorial. Por otro lado, existe una supuesta literatura de vanguardia, experimental, absurda, etc., que pretende alejarse del realismo a través de lo irracional, el absurdo, lo fabulador. En verdad, una *literatura de la realidad integral* implica una mezcla absoluta de todos estos elementos sin considerar unos «realistas» y otros «irreales». Se trata de una literatura de la mente, en la cual tanto la realidad externa como la realidad interna, tanto lo referencial visto como lo referencial imaginado, se mezclan para convertirse en el testimonio de nuestra realidad empiricomental; «el poeta —escribía Stevens— debe crear su irrealidad con lo que es real».

Testimonio: dos poetas puertorriqueños y una exposición

Para los que confunden el arte comprometido con el arte panfletario, ciertas manifestaciones donde la invención fabuladora ocupa un lugar tan importante como la preocupación de orden estético, les pueden parecer de orden vanguardista, no obstante, una mirada menos reductora de lo que es la poesía de compromiso social demuestra todo lo contrario. Dos poetas puertorriqueños que durante mucho tiempo han residido en Nueva York, Clemente Soto Vélez (1905-1993) e Iván Silén (1944) han sido noticia este año, uno porque murió, ya en su isla, y el otro porque se ha publicado una antología de su obra: *La poesía como libertá* (Instituto de Cultura Puertorriqueña).

Ambos poetas han ocupado un papel fundamental en lo que se puede considerar como la literatura hispánica de Nueva York. Soto Vélez vino aquí en los años treinta, después de haber padecido varios años de encarcelamiento por haber manifestado sus ideas nacionalistas en Puerto Rico. A partir de 1954, año en que publicó en Manhattan su libro *Abrazo interno*, su actividad como poeta y como nacionalista puertorriqueño iban siempre juntas. En 1959 publicaría un libro fundamental dentro de su obra: *Caballo de palo*. Conocido dentro de la literatura hispanoamericana por haber pertenecido en los años veinte al movimiento vanguardista más importante de Puerto Rico, el «Atalayismo», es totalmente ignorado en España; en el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* de Alianza Editorial, publicado en 1993, no se menciona a este autor. En su poesía se mezclan los elementos de orden visionario con una obsesionante preocupación por redefinir, a través de la imaginación, su identidad como puertorriqueño, como un ser humano inconformista y como un poeta que se considera dotado de suficiente poder para cambiar el mundo a través de la fabulación poética.

Iván Silén fue, en el Nueva York de los años setenta, el rebelde que reunía en su casa (y en sus revistas, *Lugar sin límite* y *Caronte*) a todos aquellos escritores que intentaban plantearse «otra» literatura que no fuera la consagrada por académicos e historiadores. La dispersión y asimilación por medio de las instituciones universitarias de muchos de aquellos escritores, hizo que su figura aglutinadora se convirtiera en la de un artista que, a pesar de estar absolutamente contra todo y en contra de todos, daba acogida a aquellos que pretendían tomar una actitud crítica frente a las tradiciones literarias de sus países de origen. Posteriormente, Silén se fue aislando y se afirmó en él la figura del poeta como un paria. La publicación de varias novelas y de algunos ensayos, y la de un libro principalmente, *Los poemas de Filí-Melé* (1976), lo han convertido en uno de los escritores más prolíficos de la literatura escrita en Nueva York. A punto de cumplir sus cincuenta años, la reciente publicación en una editorial «institucional» de una antología de su poesía, parece indicar que la estructura de la cultura oficial de su país le ha abierto el merecido espacio que requiere su obra.

La rebeldía estético-filosófica de Iván Silén es tan sistemática que pudiera parecer un «ejercicio de estilo», mas en verdad sus planteamientos nietzschianos proceden de una permanente crítica al sistema, tanto literario como existencial. El postulado del filósofo alemán que aparece en *El ocaso de los ídolos*, «mucho me temo que no conseguiremos librarnos de Dios mientras sigamos creyendo en la gramática...», se materializa en la obra de Silén por una absoluta libertad frente a la escritura, que él reinventa a través de una ortografía que le es propia, y mediante un ataque a los postulados judeocristianos que legitiman la existencia humana por medio de un Ser supremo (Dios), el cual, para Silén, no solamente no existe, sino que es contrapuesto al verdadero ser auténtico, el No-Ser.

Para los escritores que viven dentro de las circunstancias de los países donde nacieron, es posible que la continua redefinición de la identidad del artista no sea un problema de relevancia, pero para los que como Iván Silén viven en Nueva York, lejos de su «ámbito natural», el planteamiento de la propia identidad como poeta y como ser humano parecen ser siempre apremiantes.

La actual exposición en *The New Museum of Contemporary Art* de esta ciudad, «Testimonio», trata precisamente ese tema: «Testimonio busca redefinir tanto la manera de abordar la realidad latina —que es como se les conoce aquí a los inmigrantes hispanos— como las relaciones entre trabajadores universitarios, trabajadores de museos, artistas, residentes de la comunidad, activistas y el pú-

blico». Los medios empleados para expresar estas relaciones van desde el vídeo, los *grafitti*, la fotografía, la pintura y la instalación, hasta la publicación de un libro y la exposición de unos textos en los cuales los artistas hablan de sus propias experiencias como inmigrantes. Es posible que desde el punto de vista artístico esta exposición no se pueda considerar muy ortodoxa, sobre todo para aquellos que piensan que el arte debe producir «objetos de adorno», pero aquí de lo que se trata es de expresar una experiencia de orden social a través de los medios de que dispone actualmente el arte.

Magali Alabau: Yo soy yo, a pesar de mis circunstancias

Según Nietzsche «el artista trágico *no* es un pesimista; afirma todo lo problemático y terrible; es dionisíaco...». Al pensador alemán no hay que tomárselo siempre muy en serio, porque sus afirmaciones son a veces ingenuas, otras perversamente agudas, pero lo que sí está claro es que son frecuentemente como un martillazo para las mentes que pretendan dormir sobre los supuestos «valores eternos», las verdades asumidas, las estéticas consagradas. Magali Alabau es una poeta cubana afincada en el área de Nueva York que ha publicado ya varios libros. Su obra más reciente, *Hemos llegado a Ilión* (Madrid, Editorial Betania), posee un tono trágico-testimonial, pero dentro del contexto nietzschiano según el cual lo trágico viene a ser una afirmación de la vida, a pesar de las circunstancias.

La literatura y el pensamiento occidentales parecen tender a un solo concepto generador: la afirmación del Yo. Cualquier estrategia estética que no sea la anónima, cualquier elucubración intelectual que no sea la sabiduría popular, nos lleva a un mismo lugar de encuentro: la afirmación de una identidad a través de sus textos. La construcción de un Yo por medio de la escritura requiere una paralela construcción de un espacio, un decorado, donde ese Yo se manifiesta y actúa ante los ojos del lector.

Ilión es, sin duda, un espacio mítico e histórico a la vez, es La Habana actual con sus carencias cotidianas, sus miedos y sus persecuciones políticas, pero también es un lugar desde el cual se hacen preguntas sobre el pasado. La poeta busca en su retorno noticias de los muertos, de los desaparecidos, porque ellos son parte de su identidad, de un Yo pretérito que ha condicionado su sensibilidad actual. Por eso la ciudad aparece como «una verde, Ilión, espuma seca otra». Y enseguida nos advierte que «sólo el lenguaje inventa este paraje». ¿Sueño o realidad del retorno al país natal?, poco importa, este poema extenso es un testimonio personal: confiere al poeta un papel principal como heroína que se sobrepone a las circunstancias adversas.

Ante el desolado panorama de este infierno tropical, que es lo que viene a representar La Habana/Ilión, la poeta habla desde la voz de la mujer como una heroína trágica, pero sin retórica grandilocuente, sino con un lenguaje imaginativo y coloquial a la vez, consolidando así su propia existencia cotidiana a través de la identificación fabuladora de su personaje con todo lo que le rodea: «Soy el pescado con ojo repentino que despierta.../ Soy la ventana que da un par de gatos salvajes...». La poeta se reconoce en la ciudad y en sus habitantes, mas la ciudad es también algo así como un enorme cementerio donde aquélla se dice «me entierran las calles de La Habana». De ahí que al final del texto «a la salida de las puertas/ hay un ciprés parecido a un templo,/ allí nos dirigimos, me dirijo»; ¿principio o fin de una pesadilla?

Si bien el poema se iniciaba con un yo colectivo, «Hemos llegado a Ilión», y a través de todo el texto la identificación con su pueblo, sus familiares, su entorno es total, me parece significativo que el final sea precisamente una contundente afirmación solitaria, ese «me dirijo» que en dos palabras alude a los elementos esenciales que predominan en todo el poema: la existencia propia («me»), y una voluntad ligada fatalmente a un espacio por recorrer.

La poesía de estos tres autores hispanos que hemos comentado, es el testimonio irreal de una realidad de orden individual y colectivo, de carácter personal y político a la vez. Sus fantasmales naves poéticas están ancladas sólidamente en dos islas del Caribe (Cuba y Puerto Rico), cuyos problemas sociales y políticos han hecho que se tambalee en ellos su propia identidad. El poder aglutinador y transformador de una imaginación siempre alerta a lo real, hace que sus discursos poéticos se puedan asociar con aquella poesía de la realidad integral de la que hablábamos al principio de estas notas.



Ellos también, como decía Wallace Stevens, han creado sus irrealidades poéticas con lo que es real.

Dionisio Cañas

Carta del Perú

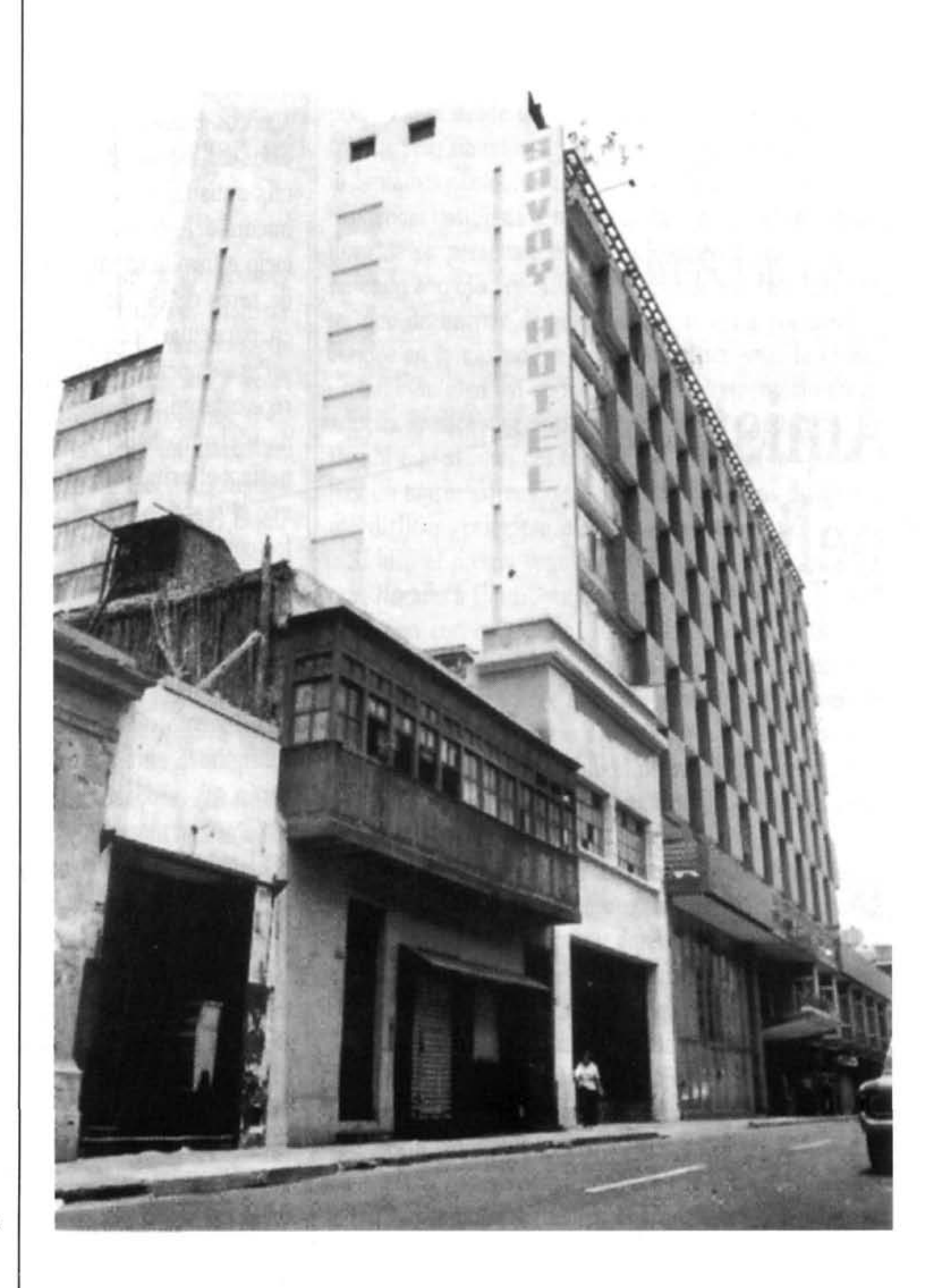
Amistades peligrosas

Probablemente son estos tiempos de exacerbación comunicativa y comunicadora los que le han quitado razón de ser al género epistolar. ¿Cómo concebir hoy personajes tan absolutamente entregados a una ociosa y torcida intriga, como la Marquesa de Merteuil y Valmont, o a la límpida confesión de sentimientos, como Mme. de Tourvel? En cualquiera de estos casos, nos hallamos ante seres indudablemente inmersos en el ritmo de otro siglo y para quienes la comunicación es una necesidad íntima y personal, una oportunidad para la elucubración y la reflexión, antes que un vociferante y chato discurso para la masa. ¿Qué personaje de nuestros días, que no viva una especial situación de aislamiento, puede ser creíble en el trance de escribir cartas que no sean de negocios? ¿Cómo imaginar siquiera el escritorio de un escribiente de estos años donde buena parte del espacio no lo ocupe la computadora? La laboriosidad manual de una carta resulta poco menos que absurda y anacrónica.

Si bien hay cierto grado de fabulación en llamar carta a lo que ahora escribo, hacerlo desde el Perú, en medio del fuego epistolar de dos personajes inobjetablemente públicos, puede adquirir un cariz comprometedor. Y aunque éstos no forman parte de mi familia ni del círculo de mis amistades, su sorprendente dedicación al resurgimiento del género epistolar le resta inocencia a mi ejercicio e involucra mi inclinación natural por la creación de seres de ficción, aunque no puedo negar que éstos, en particular, actúan de manera desconcertante.

Para empezar, el proceso mismo de comunicación parece estar viciado: uno escribe dirigiéndose a una persona y el otro habla a un receptor diferente, colectivo y pasivo; el primero está supuestamente aislado, mientras que el segundo goza de los beneficios de todos los canales comunicativos que aquél no vislumbra ni en la niebla de la lejanía; el primero pide «celebrar conversaciones» y el segundo declara desafiante por estos otros canales que no habrá diálogo, pero llama al primero el «interlocutor» y muestra con orgullo sus cartas. ¿Es que algún viento maligno confunde sus mentes? ¿Cómo se configurará en realidad el uno ante el otro? ¿Cómo llegarán sus mensajes? ¿Qué alado ser les sirve de mensajero, ya que ningún cartero ha visto jamás esas misivas?

El hablante ha declarado públicamente la necesidad de proteger la identidad del mensajero y ha decidido llamarlo, con enquistada sonrisa de ganchete, *agente 002*. Quien comenta este episodio no quiere ser menos cuidadoso y por ello ha resuelto velar el nombre del sonriente tras el apelativo de *personaje n. 1* (es de suponer que otro número no lo dejaría satisfecho), en adelante *P1*. El otro sujeto en cuestión recibirá el nombre de *personaje n. 1-A*, o *P1-A*, aunque hace algún tiempo hizo su aparición identificado con la placa 1509. La A de la fórmula actual apunta a su naturaleza ambigua, amolda-



Una calle de Lima



ble, y no a una distinción de calidad. Resulta una mera casualidad que la letra P de los membretes corresponda también a un sustantivo común no tan común («presidente»), utilizado al encabezar y al firmar las cartas.

P1-A habita una estancia subterránea y pasea en solitario por un patio cerrado durante una hora al día. Sospecha, sin embargo, que alguien lo observa. *P1* es poco menos que ubicuo, se desplaza por aire, agua y tierra, aunque no es un dios; trata todos los temas y dispone y reglamenta los más variados asuntos, aunque no es un dios. No lo necesita, pero hace todo lo posible para que todos lo miren y escuchen. *P1-A* ha estado recibiendo extrañas visitas en la soledad de su recinto. No se sabe si algún triste subalterno se atreverá a declarar su identidad un día; por ahora, para el espectador masificado es un brazo y una mano que manipulan papeles. Un día, se desconoce en qué circunstancias y obedeciendo a qué motivaciones físicas y mentales, el solitario escribe una carta al sonriente, acaso con la secreta intención de apoderarse de parte de su popularidad, total *P1* la tiene toda y a él lo han olvidado en ese hueco. Para algunos sujetos accidentalmente distanciados de la masa resulta difícil atribuir a un gesto de desprendimiento la insólita actitud de *P1* de dejar que *P1-A* comparta algo de su fama en una reunión mundial. ¿Por qué no haberle regalado un retacito de la nacional no más? El hecho es que su epístola, allí presentada, ha empapelado el globo terráqueo.

La carta había sido fechada un 15 de septiembre y *P1* la abrigó y sopesó sus palabras, y al cabo de quince días la llevó consigo de viaje guarecida en el forro de la manga. *P1-A* aguardaba la respuesta, esperaba que el destinatario fuera sensible a las palabras «conversación» y «paz», no sabía que éste se había marchado en busca de escenarios más grandiosos donde pronunciar largamente un categórico *no* que, en estos tiempos plebiscitarios, suena muy extraño en labios de este personaje. Pero no importa, habrá pensado, si las dimensiones de su fuerza se ven agigantadas ante el debilitamiento de su antiguo enemigo.

Tres semanas después de haber escrito la primera, *P1-A*, entusiasmado ante la novedad de poder usar lápiz y papel, insiste con la segunda misiva. Es de suponer que el agente 002 no ha sido tan diligente en transmitirle la respuesta, o tal vez el solitario no soporte ya dejar el vicio de la escritura y puesto que otro destinatario le está vedado haya resuelto decirle a Pedro lo que quiere que sepa Juan. Tal vez, entonces, importe poco la respuesta. Además, quien escribe en algún momento descubre artificios para velar el sentido y ese juego siempre resulta irresistible. Por otro lado, el sonriente no muestra mayor inclinación por la escritura que la de sus consabidas notas taquigráficas dirigidas a sí mismo.

La carta del 6 de octubre endulza el ego de *P1* y desafía la capacidad de lectura de éste y su agente. Esta vez, un registro visual certifica la ceremonia de la escritura, el rito de ordenar y coger el bloque de papeles con una unción parecida al girar de la taza entre las manos en una ceremonia del té. Como en la anterior, *P1-A* no ha renunciado a usar el nombre de batalla con el que era conocido en su abyecta vida anterior; las consideraciones jerárquicas entre uno y otro no parecen resueltas, o tal vez no convenga hacerlo en estos momentos.

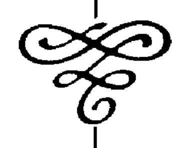
Ya a estas alturas no extraña que el solitario, dadas sus circunstancias, pida conversar ni tampoco que en recuerdo de antiguas contiendas se comporte como un general que capitula. Lo que sin duda raya lo fantástico es su reconocimiento espontáneo de que la nueva historia tiene como fecha de nacimiento el 5 de abril del 92 y su bendición del liderazgo de *P1*, el cual ha permitido que él y su mujer hayan encontrado por fin un domicilio más seguro, que se construya el nuevo edificio estatal en el mismo terreno donde fue demolido el anterior y que, aunque pobretones, seamos aceptados en el exclusivo club FMI. Ahora no cabe duda de que *P1-A* está seriamente comprometido en la trama de una novela y que *P1*, si bien ignora los vericuetos de este oficio y no entiende los mecanismos de un relato epistolar, aprovecha en poner su mejor y más visible perfil para encarnar al héroe posmoderno de exportación. Aunque, a juzgar por algunas señales, tal vez esté pensando en jugar también él el doble papel de personaje y narrador, aun a riesgo de acabar enredado en el hilo del cual tira. ¿Por qué si no habrá comentado a los chismosos que sólo da a conocer aquellas cartas que le convienen y las otras se las guarda? ¿Y que la que *P1-A* debe escribir aún no ha sido escrita? ¿Por qué, si él no pretende convertirse en el tenebroso y omnisciente dios de esta narración? ¿Nueva historia y nueva literatura?

Ha llamado la atención de los marginales de la masa el descuido de algunos detalles en el libreto, pues éste no guarda la debida relación con la novela difundida el año pasado, del género policial aquélla, en que los mismos sujetos eran los protagonistas. ¡Qué falta de seriedad la de los libretistas! Llegaremos a la fecha de esa gran celebración prometida, llamada referéndum, y la masa, sin haber asimilado los nuevos códigos, se perderá el sentido final de la novela que dejarán de emitir justo la víspera. En algunos rasgos físicos y de comportamiento de los personajes se advierten ciertos cambios. *P1-A*, por ejemplo, llevaba barba y estaba más gordo, pero, sobre todo, había hecho su aparición en público, después de muchos años de misterio en torno a su existencia, luciendo un atrevido traje pautado que muy pronto tuvo seguidores. Ahora, sin barba y más enjuto, viste ropas más tradicionales y modosas, incluida la chaqueta color caqui *demodé* que su mujer le copia fielmente. En cuanto a *P1* no son notorias las variaciones físicas, pero sí las que atañen a algunos aspectos de su conducta. Haciendo equilibrio en el ángulo agudo de su irónica sonrisa y arropada en sus trajes cruzados y sus chaquetas de cuero se halla una actitud más afable hacia su antes odiado objeto de terror (perdón, debí decir pánico), hasta su voz ha perdido el tono áspero del año pasado, evita cuidadosamente los calificativos altisonantes y lo llama por su nombre, como a un nuevo y caro amigo. Muestra también ahora una vocación definida en el campo de las carreras de relacionista público y presentador de televisión, que pone en práctica en sus múltiples correrías por los medios de comunicación para referir las anécdotas de su nueva amistad.

Es de ver y no creer. *P1* parece haberse curado de antiguos malos pensamientos, como el de desearle la muerte, y en prueba de arrepentimiento contrata fotógrafos para que plasmen las imágenes de aire solemne a las que es tan afecto, le regala primeras páginas de diarios y revistas, y permite que su nombre y figura se codeen con los suyos. Ha obrado incluso el milagro de encontrar a los parientes que *P1-A* tenía en Puno, a los cuales ha traído de visita hasta el lejano recinto al borde del mar donde los cuatro, superando los estragos del soroche de bajada, han querido homenajear a su muy amado anfitrión y padre putativo realizando, no sin notable esfuerzo, una muestra de aquello que tanto apasiona a *P1-A:* escribir una carta a *P1.* La idea es festejada estruendosamente por el agente 002, quien decide de inmediato que en ese lugar se haga el retrato de familia que deberá ilustrar el final feliz de la historia.

P.D. La inconclusión aparente de la historia y la desviación de su línea original tienen que ver con los ruidos en la comunicación detectados en un principio, pero también con la indefinición de la entidad narrativa que ha alcanzado el nivel de conflicto. Es cuestión de autoridad y de ejercerla, después de todo. *P1-A* sigue esperando respuesta y conversaciones. *P1* quiere recibir la única carta que el otro no escribe. En estas circunstancias el embrollo narrativo es insalvable. Este ensayo de reflotamiento del género epistolar ha culminado, pues, en el fracaso. Además, *P1,* imantado por otro argumento, otro género y otra coyuntura (lo que no es poco) ha plantado ya tres hitos para la estructura de la nueva historia. Pero ese es otro cuento.

Ana María Gazzolo



LECTURAS



OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
OBRAS DE YRIARTE
BECKFORD'S ITALY & VATHEK
LOS ERUDITOS A LA VIOLETA
EL VICTORIAL
CRONICA DE DON ALVARO DE LUNA
POEMAS EPICOS
ROMANCE GITANO
CANCIONERO DE LA ROSA
CANCIONERO DE LA ROSA
LA LEYENDA DE ORO
LA LEYENDA DE ORO
TOMO 2
TOMO 3
Cancionero de baena
LIBROS DE CABALLERIAS

América en los libros

Los privilegios de la vista. Octavio Paz. II volúmenes, vols. 6 y 7 de las Obras Completas, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1993

Se reúnen en estos dos volúmenes de las *Obras Completas* los escritos de Octavio Paz sobre las artes visuales. El primero recoge los ensayos, artículos, notas y poemas de Paz sobre manifestaciones plásticas correspondientes al arte moderno universal; el segundo recopila lo que ha escrito sobre las artes de México, desde las manifestaciones precolombinas a las de nuestro siglo. Ambos volúmenes contienen poemas relacionados, de alguna forma, con pintura y pintores, siguiendo el mismo criterio que ya utilizara en *México en la obra de Octavio Paz* (1986).

Modernamente, la relación de los poetas con las artes plásticas quizá deba iniciarse con Baudelaire quien a partir, aproximadamente, de 1845 desarrolla una obra crítica de singular importancia. Paz, en el prólogo a estos volúmenes, «repaso en forma de preámbulo», señala este fenómeno de la tradición francesa, pues es imposible encontrar en lengua inglesa un caso como el de Baudelaire: un gran poeta y un gran crítico de arte. Este fenómeno se repite luego a principios de siglo, primero con Apollinaire e, inmediatamente después, Breton. Podemos añadir que hasta el mismo Paz, en lengua española tampoco podemos encontrar casos semejantes: ni Darío, Antonio Machado, Neruda, Borges, Alberti, Guillén o Lorca nos han dejado textos penetrantes sobre las artes plásticas. Es verdad que, en el caso de Alberti, ha escrito algunos poemas notables relacionados con la pintura, pero eso no atañe al caso. Paz se pregunta por la tradición baudeleriana, que es ver la pintura desde la poesía, pero en prosa. Visión de poeta pero lucidez de crítico que sabe explicar lo que ve. Paz rescata, aunque es una figura algo menor, a José Juan Tablada, poeta de valía y crítico de arte, y algunos años después a Villaurrutia y el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, al que critica su ceguera al no cuestionar el chancro moral de la ideología comunista que influyó en Rivera, Siqueiros y otros; «con esta salvedad —escribe— la crítica de Cardoza y Aragón me parece la más viva de ese período». Con estos rescates, Paz afirma que la «crítica de los poetas es parte de la historia del arte moderno de México»; de esta manera enlaza a la tradición mexicana con la gran corriente de la tradición crítica contemporánea.

El «repaso» se hace biográfico y Paz se observa a sí mismo: la historia de sus confesiones ayudan a comprender sus juicios, sus inclinaciones, las presencias y las ausencias. En cuanto a éstas, explica la ausencia en su obra de escritos sobre arquitectura y música, dos manifestaciones artísticas a las que ha sido aficionado. «Nunca creí que pudiera escribir con dignidad sobre estos temas». Su explicación nos hace sonreír, especialmente si observamos la amplitud y profundidad de su obra. Bibliografía visual: el mundo estético del joven Paz, algunos libros y reproducciones mediocres, las iglesias de los siglos XVI y XVII, capillas, claustros, plazas, los fuegos de artificio, restos arqueológicos: «Los primeros objetos que vi fueron las muestras humildes y dispares del arte indígena y del español, del criollo y del afrancesado de nuestros abuelos». El mundo europeo y el otro mundo, la otra civilización. De ahí su interés por las otras culturas, por las desaparecidas y distantes. Sin embargo, no es la nostalgia por esas culturas ni el olvido de la contemporaneidad lo que le ha caracterizado sino el diálogo, en el presente, de lo antiguo o remoto con lo de ahora mismo. Luego vendrían los muralistas, algunas de cuyas obras podía contemplar en el colegio al que asistía en cierta época, el San Ildefonso. A través de las amistades literarias comenzó a visitar algunos talleres de pintores, y en esa primera juventud hace amistad con el pintor Juan Soriano. A partir de 1937 se suceden los viajes y con ellos las visitas a los museos. En 1943 deja México por muchos años: primero vivió en Nueva York y luego, y sobre todo, en París. Aquí es el arte moderno lo que le impresiona y le apasiona. Pronto conoce a Breton y a los surrealistas. Paz termina su «repaso» con una pá-

gina que hay que leer de pie pero en voz baja: la voz de Breton y su interés «por la lejanía *otra»;* oír a Kostas Papaioannou hablar de arte bizantino, el castillo de Datia, esto y lo otro, lo de aquí y lo de más allá, todo lo que conformó su mundo cultural y espiritual, lo que hizo posible los ensayos, notas y comentarios que hoy recoge en estos dos volúmenes: «la exploración del túnel de las correspondencias, la excavación de la noche del lenguaje, la perforación de la roca: la búsqueda del comienzo, la búsqueda del agua».

Pájaros de la playa. Severo Sarduy. Ed. Tusquets, Barcelona, 1993

Severo Sarduy (Cuba, 1937-París, 1993), como muchos otros escritores hispanoamericanos, pasó gran parte de su vida en Europa. En el caso de Sarduy, desde principios de los sesenta hasta el mes de junio del pasado año, vivió en París. Su obra, influida por la cultura europea más inmediata, pertenece, sin embargo, a ciertas características cubanas: su incardinación barroca y su mitología insular. En 1967 aparece *De dónde son los cantantes,* luego vendrían *Cobra, Maytreya, Colibrí, Cocuyo* y, «bajo la siniestra rúbrica de *póstumos»* como él mismo escribió en «El estampido de la vacuidad» (*El país,* 14-8-93), este *Pájaros de la playa,* de título, quizá, poco exacto para lo que en él se cuenta y se piensa. Aparte de esto, Sarduy es autor de una singular obra poética y de ensayos no menos importantes recogidos en su memoria bajo el título de *Ensayos generales sobre El Barroco* (FCE). Todos estos libros dibujan un espacio muy concreto de imaginación en el que se hace evidente su obsesión por el tejido del lenguaje. Un tejido que no sólo se ve, como decía Barthes que él veía el lenguaje, sino que, sobre todo, se oye. Podríamos recordar los versos de Borges en los que declara que detrás del rostro que nos mira no hay nadie, para señalar que Sarduy nos dice una y otra vez que todo lo que hay, al menos en las palabras, está en ellas mismas, son el gran espectáculo, el gran teatro del mundo, siempre que pensemos que «mundo» es teatro y «lectura» es representación.

Pájaros de la playa es una metáfora de la vida como pérdida y enfermedad. Dos niveles se cruzan en este relato: el mundo de Siempreviva en un sanatorio situado en una isla (esa múltiple metáfora del paraíso pero también del infierno) donde trata de rejuvenecer en compañía de otros afectados «por el mal», y el diario del Cosmólogo, claro *alter ego* del propio Sarduy. A lo largo de la lectura cada vez me interesaba más lo que iba a decir el Cosmólogo, por encima de los deseos y nostalgias de Siempreviva. Sus razonamientos, escritos al límite de la escritura y de la vida misma, como los aforismos de «El estampido de la vacuidad», se acaban imponiendo y, tras ellos, casi desmintiendo lo que acabo de decir de los libros anteriores de Sarduy, vemos a un hombre cuyo rostro y rastro son estas palabras. Quizás ese hombre sea el lector mismo. Por otro lado, el libro avanza en una voluntad de ascesis, de desprendimiento, de adiestramiento para no ser. Frente a la muerte, Sarduy no recuerda los grandes días vividos, no piensa en lo que hizo sino en dejar de hacer, suspender el juicio, alcanzar ese extremo central por donde poder pasar casi sin esfuerzo a ninguna parte. Este abandono no es una claudicación sino que conlleva una tarea superior, como en la mística y, a su manera, en el budismo zen, la reconciliación. No creo que ésta se produzca del todo: una barroca amargura pespuntea en estos escritos últimos, dibujando una contenida amargura. Vivir, escribir, morir «en la libertad soberana de la *gratuidad total»,* escribe Sarduy en una gran despedida, escribiendo como quien sabe que no ha de volver sobre lo escrito ni ver más el rostro del lector, su propio rostro.

Teorema natural. Leopoldo Castilla. Prólogo de Carlos Jiménez, Hiperión, 1992

El poeta argentino Leopoldo Castilla es ya bien conocido por libros como *La lámpara en la lluvia* (1971), *Versión de la materia* (1982), *Campo de prueba* (1985) y un par de libros de narrativa.

Hay un tema, una obsesión, que pespuntea sus libros de poemas, que es la relación del hombre con los objetos, pero no desde una perspectiva que dé a ambos por dados, sino sometiéndolos a una continua transformación. No es una lógica filosófica la que rige esta mirada, sino poética. No podemos pedir coherencia sino exactitud de la visión, adecuación del lenguaje. En este sentido, creo que la poesía de Leopoldo Castilla tiene que ver con su paisano Roberto Juarroz. Juarroz es más metódico y hay en él una investigación o frecuentación filo-

sófica que informa sus poemas; Castilla es intuitivo y delimita sus intuiciones con un lenguaje recortado, nada dado a desvanecimientos o cascadas verbales. Esa economía y exactitud del decir se hace evidente en un poema como «Sobre lo visible»: «La naturaleza/ dio a la vez/ la forma y la utopía de los cuerpos». La labor poética en general y la de Castilla en particular, quizá trate de eso, de hacer coincidir cuerpo y forma. El no lugar del cuerpo y la forma son nociones a la búsqueda de integridad. Oscilando entre el vértigo contenido y la ironía, entre la meditación intuitiva y la conciencia del lenguaje, Leopoldo Castilla nos muestra en esta antología a uno de los mejores poetas de su generación.

La Araucana. Alonso de Ercilla. Edición de Isaías Lerner, Cátedra, Madrid, 1993

El éxito de *Orlando Furioso* (1532) suscitó un renovado interés en la épica, no sólo en Italia sino también en España donde en los siglos de oro hubo una cierta proliferación del género épico. *La Araucana* (1597) tiene como tema una gran novedad: América, pero tratada con los moldes renacentistas y latinos. Ya no es el mundo clásico sino un mundo sustancialmente desconocido para la cultura europea de su tiempo: la conquista de América, en la que él participó (Chile), la exploración de nuevas tierras, como la expedición al sur, emprendida por don García Hurtado de Mendoza. Acontecimiento y escritura casi se juntan en el tiempo, aunque a veces se amplían y se retocan tiempo después. Épica y biografía, *La Araucana* es un documento precioso para conocer tanto ciertos aspectos de la historia de América como del propio Ercilla, circunscrita a los años que narra la obra. A diferencia de la obra de Ariosto, *La Araucana* no tiene un héroe central, no es novelesca y tiene una gran variedad de aspectos. Pero debe al *Orlando* la renovación formal que la obra italiana llevó a cabo. Historia, pues, y literatura, relato de la conquista de las tierras araucanas (el Chile actual) y biografía. Un texto tal vez demasiado extenso pero capaz de tener lectores en nuestro tiempo.

La sociedad maya bajo el dominio colonial. Nancy M. Farriss. Traducción de Javier Setó y Bridget Fostall-Comber, Alianza Editorial, 1992

La provincia del Yucatán fue la más tardía en ser conquistada por los españoles. Esa tarea interminable posibilitó que los mayas no se desprendieran de manera tan traumática de su pasado. El dominio colonial es difícil, según Nancy M. Farriss, de datar, para muchas zonas mayas. El Yucatán fue descubierto en un viaje de exploración en 1517, pero fue a partir de la incursión de Hernán Cortés en 1519 cuando el Yucatán inicia una mayor presencia entre los colonizadores: era un lugar altamente civilizado y con abundancia de oro. De manera no absoluta la conquista terminó en 1547: al no tener un centro de poder militar, los mayas resultaron más difíciles de vencer que los aztecas. A diferencia de éstos, los mayas no confundieron a los españoles con dioses, tampoco con tribus y pueblos mesoamericanos. Estaban desconcertados, pero no se unieron con otros pueblos para luchar contra el invasor. Las luchas intestinas, las rivalidades y celos fueron características disgregadoras que impidieron una mayor fortaleza contra las tropas coloniales.

La autora lleva a cabo una erudita e inteligente investigación que abarca hasta lo que ella llama la «sociedad neocolonial». La organización social, cultura, visión cosmogónica, la visión de la conquista desde la perspectiva de los mayas, transformación de su concepción agraria, sincretismos... Esta obra, apoyándose en fuentes multidisciplinares, trata de mostrar y explicar tanto la conquista como el destino de ese pueblo mesoamericano impelido a una brusca transformación, cuando no a una pérdida irreparable de su pasado. Libro polémico, los historiadores de Latinoamérica no podrán ignorar esta obra de gran importancia.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis. 2 volúmenes, Editorial Siruela, Madrid, 1993

La primera de las novelas cortas que se recogen en esta *summa*, se publicó en 1986, *La Nieve del Almirante*; la siguen *Ilona llega con la lluvia*, 1988, *Un bel morir*, y ya en el segundo volumen, *La última escala del «Tramp Steamer»*, 1988, *Amirbar*, 1990, *Abdul Bashur, soñador de navíos*, 1990, y *Tríptico de mar y tierra*, 1990. En estos dos volúmenes se recoge la obra narrativa de uno de los escritores de nuestra lengua más interesantes y capaces de mantener un mundo en pie (y en piel) gracias a la capacidad sugestiva de su tiempo narrativo.

La errancia, el desarraigo (ese escepticismo a lo Conrad, pero no ajeno a afirmaciones vitales de no menor fuerza), la ensoñación y la sensualidad, van dibujando un territorio tantálico y al tiempo cercano como los sueños. Alguien dijo que la obra de Enrique Molina podía llamarse como la de Cernuda, *La realidad y el deseo*, cierto, y creo que esa conjunción difícil, problemática y rica se le podía aplicar también a la vida de Maqroll el Gaviero, si no fuera ya abusar y confundir demasiado.

Se ha dicho que Álvaro Mutis viene de la poesía y que estas obras lo demuestran. Sí: es cierto que en su biografía la poesía antecede a la narrativa, que es algo tardía; pero lo que Mutis demuestra con maestría en todas estas novelas que forman una saga, es que es un gran narrador, que ha aprendido el arte de hacer lo evidente misterioso, y el misterio, algo que podemos ver y palpar, algo que podemos leer.

Juan Malpartida

Nacer de nuevo. Pablo Urbanyi. Girol Books, Ottawa, 1992, 246 páginas

Realmente, hay vidas que se nos vuelven cuasi novelescas. Ver la luz en Hungría y nacionalizarse argentino, después de haber emigrado a los siete u ocho años, parece suficiente zarandeo. Pero no para Pablo Urbanyi quien, a partir de 1977, pasa a radicarse en Canadá, directamente en el extremo opuesto de nuestro continente. Como era de suponer, para alguien que cuenta en su haber con dos novelas y un libro de cuentos (lógicamente, traducidos a diversos idiomas), tanta experiencia no podía dejar de ser pasto de la literatura.

En este nuevo libro, el título podría entenderse tal vez como una clara metáfora del autor con respecto a su capacidad —envidiable— de adaptación. Pero, al leerlo, asistimos en cambio al despliegue de una incisiva cuando no mordaz capacidad de sátira, que orilla en ocasiones con el mismísimo humor negro. Recientemente me tocó releer (con admiración y asombro) ese texto sutilísimo que es *Una modesta proposición*, del insigne Jonathan Swift, tan bien detectado por el patriarca del surrealismo, André Breton, precisamente al incluirlo en su brillante y memorable *Antología del humor negro*. Y así pude volver a sorprenderme imaginando cómo habrán digerido los contemporáneos —especialmente ingleses— del irlandés Swift esa burla feroz, ese atroz desenmascaramiento de una situación inicua mediante el simple recurso de la reducción al absurdo.

Ahora, leyendo *Nacer de nuevo*, de algún modo en aquella estela, me descubro preguntándome asimismo qué pensarán los canadienses más o menos autocomplacientes de esta apasionada y apasionante radiografía, que no es sólo el enfoque crítico de cierta sociedad en particular sino, en realidad, una radical desacralización de aquel modelo aparentemente pluscuamperfecto que nos suelen seguir ofreciendo, todavía, como el paradigmático Primer Mundo. La deshumanización a que pueden conducir ciertos excesos de eficiencia y pragmatismo, inclusive cuando se los disfraza justamente de humanismo, resulta aquí cruel pero saludable evidencia y llega a rozar, también, el clima de aquellas en realidad modestas utopías pesimistas que, como *Un mundo feliz* o el mismísimo *1984*, no sólo cronológicamente superado, imaginaban estas tiranías de los massmedia, el consumismo y la supuesta precisión estadística bajo el imperio futuro de algún tipo de totalitarismo o dictadura, obviamente políticos.

En *Nacer de nuevo*, un resultado en cierta medida similar se consigue simplemente planteando, poniendo en primer plano las consecuencias que provocan en una personalidad sensible, y reacia a aceptar que el consumo se convierta en algo así como una nueva religión, las simples anécdotas de la vida cotidiana en el circuito de las grandes democracias industriales modernas. Alguien no demasiado sutil podrá decir: sí, pero nuestro querido austrohúngaro —no por Austria sino por austral— parece haberse quedado dormido sobre los laureles de aquellos devaneos idealistas que prendieron, también en nuestro país, entre las décadas del sesenta y del setenta. A lo cual bien podríamos replicar: si así fuera, sí, quizá, pero no sólo eso. La experiencia multinacional se ha hecho carne de relato y nos es devuelta ahora, sí, como una posibilidad de *nacer de nuevo* pero a una conciencia más madura y más digna de la vieja condición humana, que vuelva a preocuparse antes por *ser* que por apenas *tener* o *parecer*, siempre frustrantes ídolos de vacío.

Ideas del canario y otros cuentos. J. M. Machado de Assis. Losada, col. Biblioteca Clásica y Contemporánea, Buenos Aires, 1993

En su certificado de defunción, ocurrida en 1908, puede leerse lo que sigue: «edad sesenta y nueve años, viudo, natural de esta capital, funcionario público, *color blanco*» (la cursiva es nuestra). Pero, en realidad, Joaquim Maria Machado de Assis, nacido en Río de Janeiro en 1839, sin duda el fundador de la literatura brasileña moderna, que llegó a ser funcionario imperial y escritor consagrado, tuvo como padre a un mulato a su vez hijo de liberto, que se ganaba dignamente la vida como pintor, mientras que su madre era una negra natural de las Islas Azores, llegada al Brasil en 1836. Como bien señalan en su atinado prólogo los traductores de esta bienvenida antología, Beatriz Colombí y Danilo Alberó-Vergara, el paso que este carioca da desde su nacimiento en el humildísimo Morro do Livramento hasta el mismísimo centro de la entonces capital de su país, no es sólo un desplazamiento geográfico sino un cambio completo en el curso de su existencia, a cuyo giro absoluto pone precisamente de manifiesto —incluso con exageración— la necrológica mencionada al comienzo.

Ante una vida y una obra semejantes, y teniendo en cuenta el contexto en que ambas se concretaron, uno no sabe con certeza de qué asombrarse más, si del genio literario o de la aventura personal, aunque uno y otra están indudablemente entrelazados. El desconocimiento suicida que existe por desdicha entre las todavía culturalmente balcanizadas naciones de nuestra América Latina, no es más que un pálido reflejo comparado con el malentendido mucho mayor que suele producirse cuando se contempla cada una de esas culturas hermanas, individualmente o en su conjunto, desde los grandes centros urbanos del llamado Primer Mundo. Sólo así puede visualizarse que una figura como la de Machado de Assis, escritor cuyos días transcurren como vimos casi prácticamente en el siglo pasado, y que fue capaz de adelantarse en forma espontánea a muchos de los rasgos definitorios de la literatura decididamente moderna, sea tan desconocido en Estados Unidos y en Europa como en los demás países latinoamericanos.

Y para calibrar como dijimos el contexto en que esta vida y esta obra se concretan, debemos tener muy en cuenta que en nuestro gran vecino Brasil sólo hacia mediados del siglo XIX se concreta la abolición del abominable tráfico de negros, que en 1871 se promulga allí la ley de libertad de vientres (que nuestra benemérita Asamblea General Constituyente había instituido en Argentina ya en 1813), y que sólo en 1888 queda allí felizmente derogada la infame práctica de la esclavitud. Cuando uno percibe al leer estas páginas, entonces, casi sin detectar disonancia alguna, la ecuanimidad aparente con que en muchos de estos relatos la escandalosa condición de los esclavos aparece en escena con absoluta normalidad, como si su inhumana situación fuera apenas un dato más de una realidad corriente y cotidiana, no resulta difícil imaginarse la dolorosa tensión espiritual que debía esconderse, para el autor, debajo de la fríamente contenida objetividad con que ello se manifiesta.

No es difícil imaginar tampoco, igualmente —por lo menos a mi modesto entender— la honda tensión humana y en consecuencia expresiva que se intuye detrás de la ironía, el distanciamiento, la desacralización y el apenas rozado pero sanamente contagioso humor negro que constituyen, sin duda alguna, los valiosísimos aportes a la vez significativos y novedosos que el arte narrativo del justamente memorable Machado de Assis vino a traer a la todavía aletargada y somnolienta literatura brasileña de su juventud, despertándola para un rico y fecundo porvenir, y que esta atractiva antología viene a su vez a poner felizmente al alcance de los lectores de nuestra lengua. Así sea.

Escrito en la tierra. Jorge Calvetti. Grupo Editor Latinoamericano, col. Escritura de Hoy, Buenos Aires, 1993, 139 páginas

La patria del hombre es su infancia, afirmó alguien, no poco sabiamente, alguna vez. A lo que bien podríamos agregar: y, sobre todo, cuando es poeta. Porque esa primera mirada sobre el mundo, ese primer asombro, ese *pasmo* —como dijo bien Pedro Salinas—, cuando duran para siempre, cuando perduran, son un seguro acceso a la experiencia poética. Esa experiencia profunda, íntima, irradiante, como la de un «descubrimiento» que, de algún modo, así como para los ojos niños de cualquier infancia más o menos despierta, también debe ha-

ber sido igualmente deslumbrante para los ojos niños de la especie, el hombre primitivo.

Impulsos semejantes han dado pie, en ciertos poetas, a algunos libros muy tocantes y que, quizá por ello mismo, han logrado alcanzar no poca difusión. Libros como *Platero y yo,* de Juan Ramón Jiménez y, salvando las distancias, en las letras argentinas, *El tiempo más hermoso,* del fallecido Jorge Vocos Lescano. A tan digno linaje, a esa estirpe entrañable, viene a agregarse ahora este limpísimo libro de madurez del conocido poeta jujeño.

Si bien el volumen me impactó desde un comienzo, no sólo por su bella factura (editorialmente hablando) sino también por ese título ejemplar, tan logrado, pocas veces me tocó —en los últimos tiempos— gozar tanto de unas páginas leídas. (Y no ha de ser sólo porque, a ciertas alturas, toda infancia tan fuertemente revivida resulta en cierta forma, asimismo, nuestra propia infancia y aun la de todos, o porque yo también tuve la suerte de convivir cierto tiempo, varias veces, con la querida Maimará.)

En primer lugar, lo que se vuelve aquí —al menos, a mi modesto entender— francamente contagioso, es ese lazo de unión entre lenguaje y experiencia que, extrapolando, en su momento más logrado, constituye (precisamente) al poema. Y, también, como si eso fuera poco, no sólo el encendido revivir de una niñez deslumbrada, que ya dijimos, sino asimismo un paisaje y un medio, un aire y una gente. En ese maravilloso tramo de la quebrada que está entre Humahuaca y Maimará, al que sin exageración se califica aquí como de los más bellos del mundo, renace un universo de caballos y jinetes, de amores y de fiestas, de trabajos y lecturas que, en su entramado, va recogiendo —para que no se pierdan, como explicita su autor— algunas de nuestras más ricas tradiciones.

Por todo ello: lenguaje, sentimiento, relaciones, panorama e historia, debemos agradecer a Jorge Calvetti, de todo corazón, el alto don de este libro briosamente luminoso, que debería ser incluido sin duda alguna en los programas de lectura propuestos a nuestros estudiantes. Como una auténtica fuente de Juvencia, para nosotros, los que ya vivimos tiempos acaso similares, aunque no de las mismas características, y como una fuente de sapiencia para los más jóvenes, que no tendrán quizá la dicha de convivir con paisajes y personajes (caballos incluso) como los que tan sentidamente nos retrata este singular y cabal «gaucho con anteojos».

Rodolfo Alonso

Escenarios. Santiago Sylvester. Madrid, Editorial Verbum, 1993

Escenarios, el último libro de poemas del argentino Santiago Sylvester —recientemente galardonado con el premio «Jaime Gil de Biedma de poesía»—, aborda el tema de los límites en la construcción del espacio poético. Como el propio autor afirma en el prólogo de *Entreacto,* toda reflexión sobre qué es la poesía es inútil puesto que tiene una base inestable. Sin embargo, no carece de sentido preguntarse dónde está la poesía. El libro ensaya una respuesta y esto implica un proceso de búsqueda en el cual el autor va organizando con la mirada ese caos o dispersión de imágenes que lo asaltan. Su problema consiste en hallar el hilo invisible que une los opuestos y que tiende puentes entre la realidad y su apariencia.

En *Escenarios* el poeta se nos presenta en ocasiones como un espía oculto en un punto desde donde puede ver la representación y a los espectadores. Sin juicios morales y sin certezas, nos ofrece una visión fragmentada de la realidad. Porque, consciente de que toda mirada es una distorsión, Sylvester sólo puede expresar su desconcierto y sus dudas acerca de la existencia.

Como el objetivo de una cámara, los ojos recorren la escena, separados del sujeto, carentes de todo sentimiento: «un par de ojos mira a la figura central/ o bien se desentiende sin que podamos evitarlo/ ¿Por qué mira,/ por qué se desentiende?». El poema no responde a esa pregunta, pues la idea que desarrolla es que la vida no necesita argumentos para justificarse. La gaviota busca su rumbo aunque no pensemos en ella. El caballo muerto se hamaca en la rompiente, sirviendo de alimento a la fauna acuática, nos dice en *La siesta.*

Para el autor de *Escenarios* todas las cosas actúan en monótona armonía y sólo sirven de pretexto a la siesta del universo. De modo que los seres y las cosas son una

forma de expresión de la vida. Sustancias como el ají, la sémola, la pimienta, la papa o el pastel de choclo, respiran, son, están en el mundo y su función es activar el tejido vital. Asimismo habitan con nosotros las jarras, las macetas, las sillas, los escritorios o las ventanas, objetos que, dispuestos de una manera lógica, constituyen el rincón donde se acomoda la existencia.

En medio de ese vasto universo a los seres humanos les corresponde el papel de actores de paso: la mujer que plancha, el hombre de la pala, el que golpea la mesa, el que toma el sol, el que riega las plantas. Todos ellos representan su papel, mientras son jóvenes, porque cuando la juventud acaba, dice el poeta, «ya no somos capaces de representar un personaje».

Otro de los temas recurrentes en la poesía de Sylvester es la percepción del yo escindido. La sospecha —muy borgiana, por cierto— de que otro nos habita y actúa en nuestro nombre se manifiesta en *Un caso común:* «Qué puedo decir de este hombre que ocupa mi lugar» o en *Espejo:* «ese hombre que me mira/ no soy yo ni es mi reflejo». Tal duda contagia al poeta y cuestiona a fondo la eficacia de su papel en el escenario del mundo. Duda que él resuelve en *Palabras:* «No se trata de juntar palabras sino significados: la/ persistencia de alguien que acaso sea yo». Hallar significados en un mundo sin argumentos puede ser, en consecuencia, la finalidad del poema.

Sylvester busca ese punto de mira donde se puede saber «si el puente es un comienzo o un final o un vínculo». Por tal razón, el tema de los límites resulta extremadamente complejo. Tal vez uno de los poemas ayude a resolver el dilema que las poéticas aún no han resuelto: «El problema son los límites:/ saber dónde acaba la belleza y empieza/ su falsificación,/ dónde el argumento se convierte en sospecha/ de que no es posible convencer a nadie». Precisamente de esa infinita desconfianza se alimenta la poesía de Sylvester.

Dónde parece ser la eterna pregunta que se nos plantea, porque el poema responde con interrogantes. ¿Dónde están los límites entre lo poético, entendido como belleza y lo no poético entendido como su falsificación? Tampoco podemos determinar el adentro y el afuera, ni lo que existe y lo que ya no existe, ni el punto donde el ser acaba y empieza su sombra como una vaga y casi inexistente proyección. Tal vez el espacio poético está justo en el umbral, en los límites entre lo que vive y su representación. Quizás Emily Dickinson ya lo había sospechado. Por eso no es gratuito que Sylvester haya elegido uno de sus versos como epígrafe del libro, para definir la poesía: «El impenetrable puente/ que sostiene lo que no vemos/ en la escena que no vemos».

El corazón de un poeta. Enrique Santos Molano. Bogotá, Nuevo Rumbo Editores, 920 páginas

Esta biografía de José Asunción Silva no es sólo un intento por explicar las circunstancias de la muerte del poeta colombiano. Es también la biografía de un país marcado por los intereses de una clase política formada por comerciantes usureros, resistentes al progreso y ajenos a las necesidades del conjunto de la sociedad.

Santos Molano, sin duda un minucioso investigador, se remonta hasta los orígenes familiares de Silva. Descendientes de los masones que Luis XVI expulsara de Francia, y de Francisco de Paula Santander, detrás de los Silva hay próceres y sociedades secretas. Intrigas políticas, procesos judiciales, traiciones y chismes de parroquia, en los que se ve involucrada la familia, marcarán el destino del poeta.

Santos Molano se apoya en una extensa documentación —que contrasta, refuta o aclara a lo largo del trabajo—, partidas de nacimiento, artículos de periódico, correspondencia, memorias, etc. Su objetivo es sustentar la tesis de que Silva fue asesinado. El posible culpable: Hernando Villa, hijo de un prestamista que años atrás había ejecutado en los juzgados a José Asunción. El interés del autor es desvirtuar los tópicos en los que se apoyan quienes nos presentan la leyenda del suicida. Dichos tópicos son: la depresión que le causaba el anonimato al que lo condenó la sociedad bogotana, la ruina de su fábrica de baldosines, la inferioridad de su medio frente a sus aspiraciones de grandeza y los amores incestuosos por su hermana Elvira.

Santos Molano ejerce de abogado de la defensa, más que de sociólogo o crítico literario. Quizá su incondicional admiración por Silva y su afán desmitificador expliquen algunas de sus imprecisiones conceptuales. Para Santos Molano, Silva no es modernista porque era «un poeta pensador», pues, a su juicio, el modernismo no agitó ideas ni aportó elementos útiles para el cambio

social. Tal vez el autor ignora que el ensayo fue uno de los géneros más frecuentes entre los modernistas y que este género se proponía ante todo agitar ideas. Pese a estas lagunas teórico-críticas, su original interpretación de las fuentes documentales constituye sin duda un valioso aporte e invita a revisar lo que hasta ahora se ha escrito sobre el autor de *Gotas amargas.*

Nadie encendía las lámparas. Felisberto Hernández. Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, Edición de Enriqueta Morillas, 1993

Entre el modernismo y la vanguardia, este «raro» escritor fue, por los años veinte y treinta, un conocido músico y pianista de cartel en Buenos Aires y Montevideo. *Nadie encendía las lámparas,* libro que en su momento significaría la consagración de su autor, es el conjunto de cuentos más logrado, dentro de su universo narrativo. Admirado por García Márquez, Rulfo y Cortázar, Felisberto Hernández es considerado como uno de los fundadores de la modernidad en América Latina.

Este conjunto de relatos, explica Enriqueta Morillas, culmina el universo ficcional de Felisberto Hernández, representante de una estética antirrealista que abre paso a un marcado extrañamiento frente a las convenciones sociales y el curso normal de los hechos y su interpretación habitual. En ellos se profundizan las propuestas sinestésicas del modernismo, al combinar sonidos, olores y efectos visuales dejando que el ritmo interior subjetivo del músico y el escritor guíe el mundo de los objetos y los actos.

Neruda-De Rokha, la escritura total. M. A. Jofré y N. Nómez. Santiago de Chile, Ediciones Documentas-Ediciones Cordillera, 1992, 214 páginas

Este trabajo aborda la obra poética de los chilenos Pablo Neruda y Pablo de Rokha, en quienes se plasma una vertiente fundamental de la poesía latinoamericana contemporánea, la de las vanguardias que se independizan de la influencia europea.

El libro abarca tres momentos decisivos en la vida de los poetas en cuestión. En la primera época, que va de los años veinte a los treinta, se analizan la poesía «romántico-modernista» y «romántico-anarquista» de Neruda y Rokha, respectivamente, y se explica su universo poético desde la estética vanguardista y surrealista. En la segunda época, que va de los años treinta a los cincuenta, se analiza la influencia del realismo social, en Neruda, y de la lírica popular, en Rokha. En la tercera época, que abarca los años cincuenta y setenta, se abordan temas como el estoicismo apolíneo en la obra póstuma de Neruda y la poesía como totalidad de lo real en Rokha.

En las memorias de estos dos poetas, tanto como en su obra póstuma, los autores señalan interesantes puntos de encuentro y diferencias fundamentales. En Neruda, afirman los autores, la armonía sintética entre la vida y la muerte lograda en su vida y obra, se manifiesta en una vuelta al seno materno, simbolizado por la imagen del mar. En Rokha, en cambio, perdura la del fuego purificador que aniquila, pero que, a partir de sus cenizas, produce también una regeneración diferente.

Huellas del actor en peligro. Pedro Sorela. Madrid, Alfaguara, 1991, 206 páginas

En una finca del altiplano andino un actor se encierra a escribir. Ha llegado allí para participar en el rodaje de una película. Pero la realidad de un país de enormes contradicciones lo envuelve en una trama cada vez más compleja y oscura. Tal situación contrasta con un asombroso paisaje, donde el sol no hace sombra, y con una naturaleza caprichosa que envía lluvias interminables.

Tres de Marzo y Todos los Santos son los escenarios de la historia, espacios cambiantes de una aventura donde la realidad y la ficción se confunden. Manifestaciones, muertos e incendios agravan la situación política del país e interfieren en el rodaje de la película. *Huellas del actor en peligro* es una visión, desde el asombro y el desconcierto, de la convulsa realidad política y social latinoamericana.

Sorela, autor también de *Aire de mar en Gador,* construye a lo largo de la narración la amplia metáfora del viaje y de la ficción del regreso, que es también la del mestizaje, afirmando así su innegable individualidad como escritor.

Una visión de América, la obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos. Varios. Com-

pilación y Prólogo de J. G. Cobo Borda, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1990, 454 páginas

Considerado como uno de los ejemplos literarios y periodísticos más fulgurantes de nuestro siglo, Germán Arciniegas nos ha ofrecido siempre una visión enriquecedora y matizada de América. Nacido en Bogotá en 1900 el autor de *Biografía del Caribe* ha publicado hasta ahora más de medio centenar de libros, en los que pone de relieve a nivel internacional, primero el nombre de Colombia y el de América, desde Canadá hasta la Patagonia. Asimismo ha sido un impulsor de la interacción entre Europa y América, abriendo polémicos diálogos, enfatizando siempre lo que América aportó al mundo occidental.

En la presente edición, Juan Gustavo Cobo, su biógrafo y compilador, selecciona un interesante material que incluye artículos sobre Arciniegas, de autores colombianos como Hernando Téllez, Pedro Gómez Valderrama y Eduardo Caballero Calderón, entre otros; de extranjeros, como José Vasconcelos, Luis Alberto Sánchez, Guillermo de Torre, Enrique Anderson Imbert y Harry Levin, entre otros.

Entre los autores seleccionados se completa la imagen de un notable escritor, objeto de simpatías y de rechazos. Esto último es curioso, afirma Cobo Borda —refiriéndose a Arciniegas—, pues hay en torno suyo una palpable incomodidad: la de quien no resulta fácil de clasificar. ¿Periodista o historiador? Tal vez no tenga sentido formularse esta pregunta porque Arciniegas es antes que nada uno de los más agudos ensayistas latinoamericanos.

Les figures de l'autre. Varios. Toulouse, Edition de Michèle Ramond, Presses Universitaries du Mirail, Collection Hepérides, 1991, 206 páginas

El otro, ese ser mental que desde hace aproximadamente cincuenta años el psicoanálisis ha redescubierto, analizado y problematizado, es objeto de reflexión por parte de destacados escritores y críticos literarios. ¿Quién es ese otro?, se pregunta Michèle Ramond en la introducción de este trabajo. Es aquel que se engalana y mira con desprecio al que se refleja en el espejo: ese otro inferior, apocado y relegado.

El libro abre el tema con un texto de Roa Bastos, «La escritura secreta de las tachaduras» donde el autor paraguayo rinde homenaje a quienes hicieron posible esa invención primera de la inteligencia, en función expresiva: «la escritura que dotó de memoria a la palabra hablada, dio refugio a la memoria del mundo y nos permite conocer qué cosa es la esperanza (...)».

Asimismo incluye, entre otros, un artículo en torno al *Quijote* de Avellaneda, donde se aborda el tema del enfrentamiento de Don Quijote con su doble, un caso en el que la literatura constituye la exacta proyección de las estructuras del imaginario. De Borges se comenta un texto, «El enigma de Edward Fitzgerald» donde se muestra la extraña cohabitación de dos hombres a primera vista muy diferentes, un persa del siglo XI dedicado a las ciencias y a las matemáticas, y un melancólico lector inglés del siglo XIX entregado a la literatura.

Erótica y poética del siglo XX. Jorge Zalamea. Edición de Carlos Vásquez Zawaszki, Cali, Centro Editorial Universidad del Valle, 1992, 208 páginas

Los textos incluidos en este volumen son conferencias sobre las relaciones entre poesía y eros, religión, política, cotidianidad y circunstancias, que Jorge Zalamea dictó a los profesores de la Universidad del Valle en 1969.

Jorge Zalamea (Bogotá, 1905-1969), poeta, periodista, ensayista, dramaturgo, diplomático y Premio Lenin de la Paz en 1968, es quizá quien mejor encarna la visión universal de la cultura entre los intelectuales colombianos de su época, precisamente porque ésta es consecuencia de su sensibilidad frente a la realidad social de su medio.

Traductor de Saint-John Perse, Zalamea formó a una generación de escritores y poetas colombianos que rompieron con la tradición. *El sueño de las escalinatas*, la más conocida de sus obras, constituye una infinita retórica que remite a las literaturas de todos los tiempos, clásicas y modernas. En esta conferencia viaja a través de los principales textos creadores y temas poéticos de la modernidad: T. S. Eliot, R. Desnos, S. J. Perse, F. García Lorca, P. Neruda, B. Pasternak y A. Mutis.

Consuelo Triviño

Los libros en Europa

Vladímir Nabókov: los años rusos. Brian Boyd. Traducción de Jordi Beltrán, Anagrama, Barcelona, 1993, 593 páginas

He aquí el primer volumen de una monumental biografía de Nabókov, el que abarca los años que van desde el nacimiento (1899) hasta el final del exilio francés (1940), después de estancias en Alemania e Inglaterra, posteriores a la revolución rusa. Asistimos, pues, a la educación sentimental del escritor (matrimonio incluido) y los comienzos de su carrera. Asistimos, además —y esto es lo que importa— a la formación de su carácter, o sea a la identificación de su destino.

Un hombre criado en las tradiciones liberales de un país atrasado y oscuro (la Rusia de finales del zarismo) ve cancelado su lugar de origen, es decir su geografía natal y su nivel social. Hijo de un importante político liberal y reformista, Nabókov vive en un medio palaciego, refinado y hedónico. El exilio lo lanza al mundo del trabajo, la modestia y, a veces, la miseria. El ruso es una lengua que le sirve a medias, y debe convertirse en un escritor inglés (más precisamente, en su tiempo, norteamericano) y francés. Lo que surge de esta forja de exilios y traducciones es un acendrado individualismo, porque el individuo es el antídoto eficaz contra la locura que amenaza a ese constante extrañamiento nacido de la desaparición de la Rusia originaria.

Se forma, también, el peculiar sentido nabokoviano de la libertad. Su imagen del hombre es la de un animal determinado, que sólo puede vivir una vida, constreñida por las circunstancias de su tiempo y su lugar. La única manera de liberarse es el arte, ese espacio donde se ganan indeterminación e imprevisibilidad. El hombre es libre porque tiene facultades estéticas y así este mundo del tiempo lineal deja de ser único y necesario, para convertirse en múltiple y posible.

Boyd ha hecho un rastreo exhaustivo (por momentos, abrumador) del día-a-día nabokoviano. Ha de encomiarse su pulcritud paciente y documentadísima, pero, sobre todo, lo mejor de su texto como biografía, o sea como relato: el constante estudio paralelo de la anécdota vital y la obra, de modo que se compruebe el principio de Nabókov: buscar en el arte la libertad a partir de la historia.

El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual. Peter Brown. Traducción de Antonio Juan Desmonst, Muchnik, Barcelona, 1993, 672 páginas

Brown, a quien los lectores en español pueden ya juzgar por su biografía de San Agustín, su libro sobre la antigüedad tardía y su colaboración en la historia de la vida privada que organizaron Ariès y Duby, nos muestra, ahora, su trabajo de mayor enjundia, donde estudia la formación de la moral sexual y el celibato eclesiástico en los primeros cinco siglos de la Iglesia. Más tarde, estas teorías serán la base de la ortodoxia en la materia.

Más que articular una sexofobia, el cristianismo primitivo intentó buscar los caminos de una vida sexual morigerada y ordenada, o sea sometida a normas. El sexo, entendido como espacio del placer, llevaba al azar, la arbitrariedad y la locura. Sexo exagerado era exageración corporal, o sea afirmación de lo efímero y mortal. En cambio, encauzada a las miras de la supremacía espiritual y la vida eterna, la sexualidad podía convertirse en un instrumento idóneo para la elevación moral humana.

Las fuentes exploradas por Brown son nutridas y complejas. Abarcan, sobre todo, textos de los Padres de la Iglesia, pero también lecturas de la Escritura, normas legales del Imperio Romano, documentos particulares, obras literarias, filosofía no solamente cristiana, tradiciones, etc. El cristianismo debió hacerse cargo de la

tradición judía, mas asimismo de mundos filosóficos afines o cercanos: Platón, los estoicos, Plotino, el ascetismo oriental. El entrecruzamiento de todas estas fuentes con la conversión institucional de la Iglesia (dogma, monacato, obispados, papado, sacerdocio, seglaría, etc.) se alza sobre un fondo político revuelto: la decadencia y destrucción del domino romano en África. Fue allí, en efecto, en el norte del continente negro, donde se dieron las más intensas discusiones teológicas, morales y estructurales de la naciente Iglesia.

El libro de Brown, aparte de sorprendernos por su maciza información, es amenísimo de leer y sugerente para la reflexión acerca de una de las más misteriosas y ricas facultades del ser humano.

Infancia y corrupciones. Antonio Martínez Sarrión. Alfaguara, Madrid, 1993, 328 páginas

Después de unas cuantas décadas de poesía, traducción y crítica, Martínez Sarrión encara la redacción de sus memorias. Y le ocurre lo que a cualquiera: al ir a su propio encuentro en el pasado, halla a un extraño. Un chico de la posguerra consolidada, todavía autárquica, sorda y sórdida, cutre y escasa del Albacete en los cincuenta.

Con parsimonia notarial, el escritor intenta reconstruir aquellos años, aquellas instituciones, sobre todo las escolares, el primer e iniciático viaje a Madrid. Todo se desliza hacia ninguna parte. Hay una excepción, no obstante: la letra impresa. Los libros que aprendió a leer siguen siendo los libros que lee, como si ese lugar tuviera cierta indemnidad ante las usuras del tiempo y las incertidumbres de la historia. La vocación del escritor se va formando y es el elemento del pasado que se libera de sus ataduras y sale disparado hacia el futuro.

La España que evoca Sarrión ha perdido ya su patetismo de sangre fresca y se ha convertido en un polvoriento trastero de olvidos y costumbres. Una luz mágica brilla del «otro lado» y acaba imponiéndose. La luz de los filmes en las penumbras de los cines, la luz que surge de un libro abierto, de la blancura engañosa de sus páginas atravesadas por caravanas de signos.

Estas memorias no son una confesión, tampoco una justificación. Componen, más bien, el autoexamen de una época, vivida desde un ángulo de ese país que habitaba un anacrónico rincón de Europa. No están hechas de nostalgia ni de complacencia, sino que apuntan a la pregunta sobre la identidad que surge cada vez que un hombre cuenta a los demás esa historia que él cree su propia vida.

Isaiah Berlin en diálogo con Ramin Jahanbegloo. Traducción de Marcelo Cohen, Anaya-Muchnik, Madrid, 1993, 284 páginas

Nada mejor para un libro de conversaciones que el entrevistador sea un experto en la obra del entrevistado. Este requisito se cumple con creces en el caso, tanto que asistimos a un verdadero diálogo entre Berlin y su *alter ego*, es decir su lector privilegiado. Y también a la escena privilegiada complementaria: el escritor se entrevista consigo mismo a través de un lector especialmente calificado.

Berlin nos cuenta su vida: nacimiento en Riga, en 1905, infancia y adolescencia en Rusia, emigración en 1919, formación en Inglaterra, obra académica e investigadora, encuentros con personajes del mundo intelectual y político. Entretejidas con estas evocaciones, aparecen los razonamientos a dos voces que repasan la obra berliniana. No falta alguna definición de especial agudeza. Vaya ésta, de ejemplo: «La filosofía consiste en el intento de moverse hacia la resolución de problemas allí donde *prima facie* parece no existir técnica obvia para hallar respuestas» (pág. 49). Es decir: el saber filosófico inventa su procedimiento a la vez que lo pone en práctica, en una cerrada integración dialéctica entre teoría y práctica que ahuyenta los peligros del teoricismo y del empirismo.

Berlin es un historiador que desconfía de la historia y se apasiona por ella. Desconfía de las certezas de las ideas pero se interesa por la encarnación de las ideas en creencias, porque este «verbo hecho carne» es la historia y es un aspecto prerrogativo de la condición humana. Berlin es un racionalista que defiende y critica la razón, sobre todo cuando intenta diseñar una imagen única, universal y constante de la verdad en el mundo humano. El hombre intenta verificarse pero por distintos caminos. Su realidad no es absoluta ni relativa: es plural.

La historia es, para los animales humanos, necesaria pero no inevitable. Por esto es posible mantener un diá-

logo con ella y proyectar el pluralismo del presente en una lectura plural del pasado. Si el mundo histórico no es único, unívoco y armonioso (ni siquiera es completamente racional), tampoco puede serlo la historia que intenta descifrarlo. Ésta es una de las inquietudes fundamentales de Berlin y su polémica constante contra los determinismos. Sirve para entender, una vez más, su interés por la historia con nombres y apellidos, por los personajes y sus conjeturales biografías, más que por procesos y cuantificaciones abstractos.

El libro sirve, por último, para retratar al judío Berlin, hombre escéptico y pluralista que, no obstante, cree que la condición judía es irreductible, como si no integrase la pluralidad humana, y como si sus fundamentos fueran, al fin, los únicos realmente fundamentales. En suma: todos creemos en lo que creemos verdadero, sin saber si lo es, como si lo fuera. Aquello, contra la doctrina de Berlin, confirma la teoría de Berlin.

Hegel y el romanticismo. Daniel Innerarity. Tecnos, Madrid, 1993, 212 páginas

La relación de Hegel con los románticos es, aparentemente, muy conflictiva, acaso porque entre ambos mundos intelectuales existían coincidencias inopinadas. A uno y a los otros les interesaba el absoluto, es decir, cómo se puede abordar tamaña cosa con el instrumento de la razón o su hermanito menor, el entendimiento. También se interesaban por el infinito, que es la medida inaprensible de un tiempo que pasa y no deja de pasar, cuyos instantes están contados pero cuya extensión es incontable.

Innerarity enfrenta al Hegel del sistema del espíritu con los románticos a partir de que para aquél, el absoluto se realiza en la historia, en tanto para los otros, el absoluto es una invocación necesaria e imposible de colmar, de la que tenemos una intuición momentánea y orgiástica en el contacto con lo bello, materializado y formalizado en la obra de arte. El mundo hegeliano es compacto y el mundo romántico, desgarrado, agujereado, deshilachado. Hegel es serio y los románticos son irónicos, es decir que Hegel llega a la coincidencia del ser consigo mismo, en tanto para la ironía, todo parecido es extraño y siniestro.

Para desplegar sus observaciones, Innerarity aborda distintos tópicos: el mencionado sistema del espíritu, el amor, la revolución y la libertad, que son variantes del mismo conflicto raigal: la universalidad del sujeto en el sistema del espíritu y la peculiaridad histórica en el variopinto mundo estetizante de los románticos. Innerarity conoce excelentemente a Hegel y escribe mejor que él. Ha frecuentado el caleidoscopio romántico, hecho de pequeñas piezas, y es capaz de ordenarlo sin dejar de moverlo. Vaya dicho con esto que el suyo es un trabajo monográfico de primera calidad, que todo lector en la materia ha de agradecer. Esperamos una segunda parte del ensayo: la que aproxime a Hegel y los románticos en el espacio del infinito devenir, de la dialéctica negativa. El absoluto es un modo de lo relativo, el infinito es un modo de lo finito. Y en el desgarro, el vaivén dialéctico.

Fortunata y Jacinta. Benito Pérez Galdós. Edición de Marisa y Adolfo Sotelo Vázquez, Planeta, Barcelona, 1993, 1.046 páginas

La obra mayor del novelista Galdós tiene sobrados lectores. Existe una vulgata galdosiana y hasta un Galdós pasado por el cine y la televisión. Sin embargo, un lector atento y minucioso de nuestros días exige una edición como la presente, hecha por especialistas no sólo en la narrativa de don Benito, sino en la época que la arropa, en un aparato de notas que nos aclare la densa información puntual contemporánea a la acción, sin excluir coloquialismos y chismes. Sin tales auxilios, buena parte de lo dicho por Galdós se torna opaco y pierde relieve.

Aparte del establecimiento y anotación textuales, quien quiera enterarse de la génesis de la obra, su recepción crítica y cómo Galdós enfrenta y resuelve sus propios postulados doctrinarios acerca de la novela en *Fortunata y Jacinta*, puede abordar el estudio preliminar y, en su caso, recorrer la generosa bibliografía allí reseñada. El goce de la lectura se verá multiplicado. Se advertirá, entonces, que el naturalista Galdós, tan apegado a la observación de lo menudo y lo inmediato, era un constructor de alegorías, un enamorado de la catedral y su lección de piedra. Su elección, su *lectio*, su lectura.

La gran bonanza de las Antillas. Italo Calvino. Traducción de Aurora Bernárdez, Tusquets, Barcelona, 1993, 321 páginas

Desde finales de su adolescencia (1943) hasta su muerte (1984), Italo Calvino fue redactando escenas, apólogos y narraciones instantáneas, algunas motivadas por estímulos tan peregrinos como la publicidad de la IBM o de una fábrica japonesa de whisky. El mismo Calvino consideraba a estas prosas como algo ajeno a su narrativa (quizá conviniera escribir esta palabra con mayúscula). Eran esbozos o, por el contrario, reducciones de relatos o novelas, que hoy podemos leer con una curiosidad documental o como el resultado de una tarea guiada, según ocurre a menudo con Calvino, por un amor peculiar a la corta distancia, al impromptu y la miniatura.

Aunque, en principio, se trata de una miscelánea casual, una lógica subterránea la sostiene: Calvino veía el mundo como una representación barroca, tragicómica, en la que los intermedios jocosos consolaban de la densa melancolía y la locura del cosmos. Estas visiones fugitivas que ahora nos propone Tusquets refuerzan aquella cosmovisión, a su vez, marcada por la fugacidad y la perpleja constatación de los absurdos que pueblan nuestra distraída cotidianeidad. La amargura de ciertos sabores, convertida en sonrisa irónica, da como resultado una expresión dulce, la del artista que nos mira y se mira en nosotros, todos igualmente pasajeros y memorables.

Estudios sobre Antonio Machado. Editados por Theodor Berchem y Hugo Laitenberger. Aschendorff Verlag, Münster, 1992, 135 páginas

Con motivo del cincuentenario machadiano (1989), la universidad de Würzburg organizó unas jornadas de estudios, a la que contribuyeron otras instituciones similares de Caen, Salamanca y Padua. Los textos allí elaborados integran el contenido de este volumen, en que advertimos una temática muy variada, que incluye aspectos biográficos, relaciones filosóficas, análisis de piezas puntuales o de libros en particular, así como explicaciones sobre tópicos de la obra de Antonio Machado.

Colaboran en el libro Jean Canavaggio, Giovanni Caravaggi, Gaetano Chiappini, Bernard Darbord, María Dolores Gómez Molleda, Jacques Issorel, Hugo Laitenberg, Margherita Morreale, Hans-Jörg Neuschäfer, Juan Paredes Núñez, Ángel San Miguel, Ricardo Senabre y Bernard Sesé.

Die Bevölkerung Kastiliens und ihre räumliche Verteilung im 16. Jahrhundert. Aschendorff Verlag, Münster, 1992, 559 páginas

La expansión económica española y la consolidación de la monarquía absoluta durante el siglo XVI condicionaron grandes cambios demográficos en la Castilla de su tiempo. No sólo se alteró la cantidad de la población, sino que varió su distribución espacial, lo cual obligó a rehacer mapas, reestructurar los mecanismos de control y desarrollar estadísticas, que son la base del presente estudio.

Para adentrarse en el tema, el autor examina las fuentes pero también efectúa su crítica a la luz de las modernas técnicas de clasificación y recuento de población, de modo que los datos de antaño sean legibles para el historiador moderno. Asimismo se nos ofrece un nutrido repertorio de literatura directa y derivada que se vincula con el tema. El estudio se inscribe, pues, en las corrientes de renovación historiográfica sobre España que datan de la obra de autores como Carande, Maravall y Vicéns Vives, así como de la escuela de *Annales* y su repercusión en la península, notoriamente en cuanto al estudio de los conjuntos sociales.

Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst. Sylvaine Hänsel. Aschendorff Verlag, Münster, 1991, 220 páginas

La obra de Arias Montano como lingüista comparado y erudito en materias bíblicas es más conocida que su tarea como estudioso de las artes visuales. El humanista vivió en Holanda durante uno de los períodos más brillantes de la pintura europea, para luego continuar sus pesquisas en la materia a través de los fondos existentes en las bibliotecas romanas y en la entonces flamante del Escorial. En Sevilla y en su casa de Peña de Aracena tuvo oportunidad de continuar su vida de *amateur d'art* de modo privado.

Los contemporáneos apenas dicen nada sobre este aspecto de la obra montaniana. Por ello cobra especialísimo relieve la investigación de la profesora Hänsel, que sitúa a don Benito en el mundo de la emblemática, la alegórica y el monumentalismo renacentistas. Un generoso apéndice de ilustraciones nos permiten «ver con nuestros propios ojos» (nunca mejor dicho) las imágenes que interesaron al humanista español.

La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro. Robert Stevenson. Traducción de María Cebrián y Amalia Correa. Revisión técnica de Ismael Fernández de la Cuesta. Alianza, Madrid, 1993, 600 páginas

La música instrumental renacentista de España y la América entonces española ha permanecido en la penumbra de los archivos, sin interesar demasiado a los intérpretes ni a los investigadores. El profesor Stevenson dio a conocer, en inglés y en 1961, el robusto estudio que ahora se traduce al español y que, con tal motivo, ha sido fuertemente actualizado por su autor.

El texto se organiza en tres grandes secciones, dedicadas a Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, sin descuidar algunos nombres menores. En todos los casos, a una evaluación de la obra global de cada autor, sigue una descripción de su trabajo organístico y, en apartados descriptivos, análisis de partituras puntuales.

Guía imprescindible para el recorrido por el órgano español del siglo áureo, el libro, aparte de su cuño clásico en la materia, se convierte en referencia de autoridad y en archivo de repertorio documental para ir al encuentro del Renacimiento sonoro español, uno de los grandes momentos (y no abundan) en la historia de la música hispánica.

La brevedad de la inocencia. Pancho Vives. Universal, Miami, 1993, 199 páginas

Español criado en Cuba y recobrado por España, donde murió en noviembre de 1993, Vives ha publicado un poemario *(Un caduco calendario)* y narrativa (entre la cual, las novelas *El momento del ave* y *Ruyam*). Vuelve ahora a la novela con una punzante evocación de medios burgueses, un tanto esnobs y escorados a una modesta *café society*, entre la Cuba precastrista y la España franquista del incipiente desarrollismo.

Varios aciertos suma el narrador: observación rápida que da cuenta de un carácter en un retrato; vocabulario sabroso, mechado de coloquialismos y cubanismos; ironía elegante; apuntes psicológicos que permiten acceder a la trastienda de los personajes. El hecho de que buena parte de la fábula pase en cierto mundillo teatral hace imaginar el gran teatro del mundo, pero en pequeño: un teatro de cámara o de bolsillo, donde las pasiones se sofocan y las maldades se extravían en la tramoya.

Pero el gran tema de *La brevedad de la inocencia* (una fórmula que Vives toma expresamente prestada de Reinaldo Arenas) es, precisamente, lo breve que es esa estación de la vida en que coincidimos con nosotros mismos y que se convierte en una edad de oro perdida para siempre. Luego vendrá la comedia humana, en que tanto da quiénes o qué seamos, porque el reconocimiento de los otros estará dirigido a nuestra máscara y no a nuestro rostro, que acabará borrándose por desuso y será arrojado a cualquier vaciadero.

El volumen se completa con algunos relatos: «La descalzadora», «Don Lauro», «Planificación» y «La lucha del gallo con la tortuga». En ellos encontraremos ecos de la novela precedente, perdidos y recuperados en el enigmático escenario al que llamamos, para entendernos, la vida.

Elogio de la teoría. Discursos y artículos. Hans Georg Gadamer. Traducción de Anna Poca, Península, Barcelona, 1993, 157 páginas

Una indeliberada coherencia vincula a estas piezas sueltas de Gadamer, escritas entre 1966 y 1980. Insiste en el carácter teórico de la cultura occidental, en el sentido múltiple que la palabra teoría ha desarrollado desde los griegos: ver lo que está presente, ordenar, ponerse fines, autocriticarse, buscar una legitimación al saber. Occidente es la cultura del discurso que da cuenta de sí mismo. La razón que comprende sus límites, la alteridad irreductible que se concilia, el sentido que se produce y se modifica sin pretender valor universal permanente, la ciencia como saber de lo inmutable, son algunos incisos de aquella conducta intelectual.

Para Gadamer, el decir no es unilateral. Entender es conversar: todo conocimiento es dialógico. Parte de un diálogo interior de quien conoce y efectúa una segunda partida, la que conduce al otro. No sorprende, entonces, la importancia que el filósofo concede a la tolerancia, virtud tardíamente acreditada por las civilizaciones y que hemos logrado acrisolar desde la indiferencia, es decir desde un estatuto jurídico sin convicción. Es un patrimonio valiosísimo, pero le falta índole moral: deberíamos ser tolerantes desde la solidaridad y no desde la distancia prescindente.

Otro campo de inquietud gadameriana es el hombre, es decir el animal histórico que se reconoce como tal y cuya esencia es su carácter de ensayo, lo que corrientemente se denomina maduración. El hombre no es un dato ni nada de lo que conoce le es dado, salvo que le es dado conocer. Esto lo lleva a la teoría pero lo sumerge en la práctica, un quehacer que siempre se rebasa a sí mismo. Un campo variable de poder-hacer se va configurando a través de la historia, hasta llegar a nuestro tiempo, cuando, a menudo, se confunde aquella potencia de realización con un deber. Gadamer advierte: poder no es, mecánicamente, deber.

Diálogo y teorización provienen y conducen a los privilegios de la palabra, «el grado más alto de la posible conformación del mundo por la humanidad y de su destino, cuya gran sílaba final se llama muerte y su esperanza, Dios» (pág. 17).

Después de sus obras mayores y su revisión de la hermenéutica, tras medirse con Hegel y anteceder a la actual estética de la recepción, Gadamer, en su vejez (nació en 1900), en formato menor, discurre sobre sus temas favoritos con un rigor y una cortés claridad que sólo ejercen los sabios. Aparte de estas placenteras cualidades, le hemos de agradecer que nos exhorte a la conversación, que es la búsqueda de todo lo que los seres humanos tenemos de común en el seno de nuestra variedad.

Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX. Hans Georg Gadamer. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993, 159 páginas

Aunque minoritaria en extensión, la crítica literaria ocupa un lugar privilegiado en la obra de Gadamer, pues hace a sus preocupaciones acerca de los lugares de indeterminación del discurso, y el diálogo que se abre, en ellos, entre el lector y el texto. Más aún: este diálogo es el de toda la humanidad, la condición humana que conversa consigo misma en el espacio prerrogativo del arte.

Aunque el poeta diga yo, el Yo del poema no es el centro de imputación tomado de la biografía del poeta, sino un sujeto autónomo, el Yo del enunciado poético, que resulta, finalmente, el Yo de todos nosotros. De ahí el efecto de perdurabilidad, permanencia y universalidad de la poesía. Todo ello no significa unilateralidad ni monótona insistencia en los resultados de la lectura, pues éstos varían según la competencia del lector. Diríamos que la poesía resulta ser, al tiempo, variable y universal.

Los ejemplos que Gadamer recorre son poetas alemanes de este siglo, encabezados por Hölderlin, que no vivió en él, pero que fue exhumado a comienzos de la centuria por el estudioso Hellingrath y consagrado por la bendición de Stefan George. El elenco se continúa con Rilke, Paul Celan, Hilde Domin y Ernst Meier, es decir un buen muestrario, por lo heterogéneo, para recorrer las teorías de Gadamer, quien se nos muestra, además, como un buen analista de textos y un hombre de gustos amplios y actualizados.

Gadamer tenía entre 68 y 87 años cuando escribió estos pequeños ensayos. Era, por lo visto, un anciano vivaz que supo (y sabe) sintetizar una larga vida de estudio con una juvenil curiosidad hacia el mundo circundante, al cual enriquece con su trabajo de lector-conversador, ya que, según él mismo nos ha enseñado, el mundo es, en buena medida, un tejido de escuchas, preguntas y respuestas.

Los fundamentos del arte moderno. Werner Hofmann. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany, Península, Barcelona, 1992, 457 páginas

Aunque centrado en las artes visuales, el estudio que aquí nos propone Hofmann abarca algunos problemas generales que definen a todo el quehacer estético contemporáneo, si por contemporaneidad entendemos la época abierta a mediados del siglo XIX con el impresionismo pictórico, el drama musical wagneriano y el simbolismo poético. Hofmann señala la pérdida de los referentes y

la disolución de la actitud mimética del arte como síntomas de esta gran crisis.

Al independizarse de la representación, la obra visual puede convertirse en una cosa en sí misma (autonomía del arte, arte por el arte, cosificación, según se prefiera), o disolverse en la abstracción, o negar su carácter estético (arte pobre, pop art, arte basura, etc.) o transformar el objeto en acción (*action painting, happening*, etc.).

Estas actitudes ya son captadas por Hofmann en maestros del XIX que se proyectan sobre nuestro siglo (Seurat, Van Gogh, Cézanne y Gauguin) y que van a dar en las vanguardias, las cuales se ven forzadas a adelantarse a sí mismas para no perder su entidad vanguardista, así como a abrir una infinita serie de procesos de autoironía que someten a todo movimiento a su propia crítica y disolución.

La conclusión provisoria de Hofmann es que el arte contemporáneo no está formado por tendencias, no ya dominantes, sino siquiera distinguibles, sino que es un juego complejo de contradicciones y oposiciones, una unidad múltiple, dinámica y abierta. donde nada puede existir sin su contrario. El arte mismo es, en definitiva, el término positivo de la negación del arte y no al revés.

Una exposición fluida y una erudición sólida y matizada hacen de este libro una lectura muy útil para quien quiera introducirse en la problemática del arte contemporáneo o repasar sus conocimientos al respecto.

Diccionario de literatura española e hispanoamericana. Dirigido por Ricardo Gullón, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Alianza, Madrid, 1993, dos volúmenes, 2.012 páginas

Hace tiempo que se echaba en falta una obra como la presente, debida al proyecto y al trabajo paciente de Ricardo Gullón y un equipo de colaboradores que se volcaron al empeño durante varios años . Con la faena casi completa, Gullón asistió al último esfuerzo de su vida, pues falleció a comienzos de 1991, sin ver impreso el texto.

Los límites del presente diccionario están dados por la lengua empleada (el español) y por la definición de literatura como género de géneros, que abarca los más evidentes (poesía, narrativa, teatro) y ocupa algunos espacios difíciles de circunscribir, como el ensayo. Más de cinco mil entradas y unas cincuenta mil obras referidas dan una imagen de la magnitud de la empresa, que aborda tanto a autores como a obras y a movimientos, de modo que pueda enfocarse un mismo tema, en ocasiones, desde tres ángulos distintos, con las bibliografías pertinentes, que ensanchan el campo de lecturas derivadas.

Actualizada hasta diciembre de 1992, esta enciclopedia de nuestras literaturas obligará a reactualizaciones constantes, pero la piedra sillar ya ha sido puesta y cualquier lector de español, en cualquier país donde se hable o se estudie esta lengua, podrá disponer de un breviario ordenado donde recoger la memoria de unas letras que llegan a nuestra actualidad desde la alta Edad Media, y que han servido como vehículo de comunicación cultural entre Europa, América, el Extremo Oriente y el norte de África.

B. M.

Obras completas. Baltasar Gracián. Edición y prólogo de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Editorial Turner, Madrid, 1993

Dentro de la Biblioteca Castro, de una calidad realmente extraordinaria, tanto por la limpieza en la transcripción de los textos como por la belleza y cuidado de edición, estas obras completas de Gracián acentúan su importancia al recoger algunos textos de difícil acceso. El primer volumen lo ocupa *El criticón*, y el segundo está formado por el resto de las obras del gran conceptista: *El Héroe. El político. El Discreto. Oráculo manual y arte de prudencia. Agudeza y arte de ingenio. El comulgatorio. Escritos menores*. La nota editorial es lo suficientemente correcta como para que la citemos; además, ofrece al lector información sobre criterios de esta Biblioteca. Nos remitimos a ella: «Si se tiene en cuenta la creciente revalorización por parte de la filosofía contemporánea de la obra de Baltasar Gracián —como lo demuestran las múltiples traducciones realizadas en los últimos años tanto en Europa como en Estados Unidos—

es aún más asombroso el hecho de que en España no se haya publicado su Obra Completa desde hace más de treinta años».

Emilio Blanco ha llevado a cabo la exhaustiva revisión de la obra, sirviéndose de las impresiones de Juan Nogués (Zaragoza, 1561 y Huesca, 1653) para la Tercera. Se han conservado los ladillos al margen de la página, tal como aparecen en la maquetación de la edición príncipe, con lo cual se facilita notablemente la lectura del texto. Para los tratados morales y políticos que conforman el segundo volumen, también se ha recurrido a manuscritos originales o, en su defecto, a primeras ediciones.

El resultado es una edición fidedigna y definitiva de Gracián, que en gran parte de los casos recupera su escritura, modificada y deturpada por ediciones poco rigurosas. Así, por ejemplo, cotejando ediciones actuales de *Agudeza y arte de ingenio* con la edición de Juan de Nogués (Huesca, 1648) el texto de la Biblioteca Castro ofrece más de ochocientas correcciones. Siguiendo criterios que permanecerán constantes en todas las ediciones de esta biblioteca, la ortografía, acentuación y puntuación han sido modernizadas de acuerdo con las normas vigentes, excepto en casos en que actualizar estropee algún juego de palabras o equívoco graciano.

Recordaré, por la importancia de la obra, el tema del libro principal de Gracián.

Como es sabido, *El criticón* es una novela filosófica, dividida en tres partes que fueron publicadas respectivamente en 1651, 1653 y 1657. Estas partes corresponden a las tres etapas de la vida: juventud, madurez y vejez. Los protagonistas, Andrenio y Critilo, tienen una gran carga alegórica; el primero encarna al hombre que es desconocedor de su naturaleza divina, peregrina, víctima de las apariencias, sin poder elevarse hacia la luz. Un buen salvaje educado por Critilo. Por su parte, Critilo es la razón natural, una razón práctica que regula y dirige la voluntad. La obra es un peregrinaje por la edad y la cultura, las tentaciones y habilidades de la mente, hasta que al replegarse la vida sobre sí misma encuentra que todo es vanidad y por lo tanto hay que trascender lo aleatorio para alcanzar lo eterno. Esto ocurre en Roma, donde desde lo alto de una de sus colinas contemplan la rueda del tiempo (cual budistas): lo endeble de la vida humana, la firmeza de la muerte. La experiencia razonada nos lleva, pues, a un certero juicio sobre el contenido de la vida que coincide con el desengaño.

Sobre poesía y poetas. T. S. Eliot. Traducción: Marcelo Cohen, Ed. Icaria, Barcelona, 1992

Cuando se habla de un poeta que a su vez crítico se menciona inmediatamente a Thomas Stearns Eliot (1888-1965), que fue además dramaturgo y director de la prestigiosa revista *The Criterion.* La primera traducción de este libro —aunque no recuerdo si en ambas colecciones se reúnen los mismos ensayos— se debió a Jaime Gil de Biedma y se publicó por Biblioteca Breve en 1955. Fue precedida por un inteligente prólogo del mismo poeta en el que se hacía referencia crítica a un crítico que por entonces argumentaba voluminosamente que la poesía era comunicación. Jaime Gil respondía, apoyándose en Eliot, que «lo que se comunica es el poema mismo en tanto que forma dotada de virtualidad propia».

Este libro se divide en dos partes, *Sobre poesía* y *Sobre poetas.* En la primera se discuten asuntos como la función de la poesía, la música en el poema, qué es la poesía menor, etc., y en la segunda se estudian a Virgilio, Sir John Davis, Milton, Johnson como crítico y poeta, Byron, Kipling, Yeats y, una excepción, Goethe. Son ensayos para poetas y estudiosos de la literatura, en especial la de lengua inglesa. Eliot estudia cuestiones que son centrales para un poeta aunque quizá no son el centro de los poetas estudiados. Su estilo es dilatado y casi conversacional (la mayoría de estos trabajos fueron conferencias), una prosa lenta que aquí y allá sorprende con aseveraciones sintéticas, aunque esto último no sea lo más determinante de esta escritura. Eliot mezcla la confesión de lector sesgada en sus argumentaciones y ahí vemos algo muy importante: la constitución de la subjetividad sin la cual no hay verdadera lectura. Luego está el sentido común, tan ajeno a muchos críticos y que Eliot posee con gran naturalidad. El poeta inglés nos hace dudar de los lectores que no son capaces de admirar a escritores de segunda fila, por ejemplo, o nos hace ver cómo podemos disfrutar de poemas que no llegamos a entender o con los que no estamos de acuerdo (pero el ritmo del poema está más allá de su sentido aparente, es *otro* sentido). En cuanto al éxito de un poeta, Eliot

nos dice que lo que importa no es la cantidad de lectores que se pueda tener sino de que haya un pequeño grupo en generaciones distintas que lo lean. A veces el Eliot de los ensayos contradice al de sus grandes poemas, al de *The Waste Land*, por ejemplo. Su defensa de la rima y su crítica del verso blanco es un poco forzada («clásico en literatura») y es significativa su confesión de que en la madurez no le gustaba leer a los poetas ingleses del siglo XIX (a excepción de Coleridge). Estemos de acuerdo con él en esto o en lo otro, en Eliot siempre asoma el lector verdadero: tras sus palabras late el cómo es, el cómo está hecho aquello que estudia. Tal vez de todos estos ensayos, el dedicado a Goethe sea el más flojo: asistimos a una de esas conferencias en las que el conferencista no ha querido o tenido tiempo de volver a leer a su autor y da vueltas a un lugar común o particular tratando de sacarle punta para encontrarse de pronto que ya ha terminado el tiempo.

Ojalá esta misma editorial (u otra) continúe esta labor tan importante de seguir dando a conocer los ensayos de Eliot: lo necesitamos mucho más que la totalidad de los interminables estudios universitarios (seguidos de bibliografía inagotable) que está sustituyendo a la literatura. Para ellos, esta noticia: esta importante obra cita, casi exclusivamente, las obras que estudia.

Antología de la literatura hispánica medieval. Dennis P. Seniff. Ed. Gredos, Madrid, 1992

Esta antología, precedida de un informado prólogo, una útil bibliografía y un glosario selecto, recoge textos literarios desde los siglos XI al XV. Señala el autor que su objetivo ha sido posibilitar tanto al estudiante como al iniciado, un muestrario de textos catalán-valencianos, gallego-portugueses y castellanos en sus distintas etapas lingüísticas, así que encontramos en este volumen tanto las cantigas de amigo lusitanas como poemas de Gonzalo de Berceo, fragmentos del *Tirant lo Blanc*, Juan Manuel, Fernando de Rojas, etc. hasta un total de casi 150 textos. Éstos se dan con la ortografía de la época, salvo algunas acentuaciones que introduce Seniff para aclarar ciertos textos que pueden parecer confusos a un lector moderno.

Historia de Roma desde su fundación. Libros XXI-XXV y XXVI-XXX. Traducción y notas de José Antonio Villar Vidal. Apéndice histórico-geográfico de Francisco Javier Fernández Nieto, Editorial Gredos, Madrid, 1993

Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.) nació en Padua y parece ser que no llegó a Roma hasta ser adulto, donde fue amigo de Augusto, a pesar de que puede suponerse que sus ideas eran distintas. Tito Livio era conservador, en la línea que lo fueron Horacio y Virgilio, amantes de las antiguas tradiciones republicanas. Fue autor de una obra filosófica, mencionada por Séneca, que no ha llegado hasta nosotros. De los ciento cuarenta y dos libros que formaron alguna vez su *Historia de Roma* nos han llegado un total de treinta y cinco. En cuanto a los contenidos de la obra restante nos es accesible gracias a los resúmenes de los distintos libros, al compendio de Floro y otras fuentes. En estos dos volúmenes se cuenta la segunda guerra púnica.

Tito Livio como historiador dista mucho de tener las dotes eruditas e intuitivas de Polibio y Tucídides: carecía de experiencia militar, conocía mal las instituciones políticas y es parco sobre las condiciones económicas y la vida social de Roma. Sin embargo, tuvo una prosa clara y expresiva, capaz de ofrecer veracidad literaria a muchos asuntos, haciendo coincidir los acontecimientos como si todo estuviera destinado a resultar de esa y no de otra manera. No discutió las fuentes pero, sin embargo, fue elogiado por sus inmediatos sucesores, Tácito, Séneca, Quintiliano. Pasó con poca gloria por el Renacimiento, pero en la Edad Media fue muy leído y Dante mismo lo consideró como historiador sin errores.

Nueva historia. Zósimo. Introducción, traducción y notas de José María Candau, Editorial Gredos, Madrid, 1993

Se deduce que el historiador griego Zósimo vivió entre el 424 y el 592 o el 594. Sus seis libros nos ofrecen una concisa narración sobre los emperadores hasta Diocleciano y una exposición más pormenorizada de los años que corren desde el 270 al 410. Esta cuidadosa obra en la reelaboración de las fuentes y en el estilo, es notable por sus tendencias: su autor explica el hundimiento del poderío de Roma por el abandono de la fe religiosa de los antepasados. Es decir, por el abandono del paganismo.

Es importante señalar que ésta es la primera traducción que se hace al castellano de *Nueva historia*, lo cual se explica por el pensamiento impetuosamente anticristiano de Zósimo. Por otro lado, la falta de consideración de la crítica moderna la explica José María Candau, por su oscura mezcla de géneros, el carácter confuso de su relato y torpeza en la presentación de las distintas situaciones. Y estos defectos los hace derivar de su falta de secuencialidad, cualidad que sí tuvieron Tucídides y Polibio o bien Amiano, Olimpiodoro y Procopio. Por otro lado, su visión teológica y providencialista de la historia obstaculiza una razonable comprensión de los hechos.

Juan Bautista Poggio Monteverde. Estudio y obra completa. Rafael Fernández Hernández. Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 1992

Desde hace algunos años se ha intensificado la recuperación de escritores del siglo de oro, que o bien por pereza o falta de recursos no se habían estudiado ni publicado. La acentuación política de las regiones, hoy autonomías, ha incidido en la reivindicación de escritores que habían sido sepultados bajo los grandes nombres, como son, en el caso de Canarias, Cairasco de Figueroa, Antonio de Vilanova, o Poggio Monteverde que ahora edita Rafael Fernández con un prólogo del poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna, uno de los escritores, por cierto, que no sólo ha recuperado (como editor y crítico) autores canarios barrocos sino también del siglo XX, además de dar a conocer poetas y ensayistas extranjeros de la actualidad. Estas recuperaciones son algo más que una búsqueda de patrimonio regional, es devolver a la lengua literaria la amplitud y complejidad que alguna vez (sincrónicamente) tuvo. No se puede comprender bien a Góngora y a Quevedo, por poner un par de casos, si no se estudian poetas menores que permitieron (y enriquecieron) el contexto cultural y poético en que aquéllos se alzaron.

Sánchez Robayna resume en unas líneas la apreciación que hace Fernández de Poggio: «Poggio es para Fernández un poeta de "colación clásica", situado precisamente en la fase terminal de un Barroco que, hacia fines del XVII, ha atemperado ya muchas furias por su *moderación*. De Quevedo, se diría, había aprendido la severa acuñación del verso casi lapidario; de Góngora y Calderón, el arabesco fraseológico de muchos de sus sonetos».

Imágenes, Filóstratos el Viejo; **Imágenes**, Filóstratos el Joven; **Descripciones**, Calístrato. Edición a cargo de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira, Ed. Siruela, Madrid, 1993

Señalan en el prólogo los traductores de esta obra que fue con Goethe que se «iniciaron los estudios de las relaciones existentes entre las *Imágenes* filostrateas y la pintura grecorromana y renacentista». El primer Filóstratos fue un neosofista del siglo III d. de C., a quien se le atribuye también las *Vidas de los Sofistas*, el *Apolonio de Tiana* y el *Heroico*. Es una obra dividida en dos libros en la que se describen 64 cuadros de una galería de pintura de Nápoles. Ya en la época helenística era frecuente, en los epigramas, la descripción de obras artísticas. El segundo Filóstratos, nieto del primero, escribe una de igual característica, aunque con un estilo literario inferior, y con un número inferior de descripciones, un total de diecisiete obras.

Los editores señalan una de las características de la pintura antigua, su signo literario, es decir, que en todas esas pinturas se cuenta una historia, de ahí que hablen de «viñetas». Cuadros literarios de los que sólo nos queda la literatura que sobre ellos hicieron unos sofistas, y que, pasado el tiempo, algunos de ellos se volvieron a pintar a partir de esas descripciones (Antoine Caron para la edición francesa de la obra) pero obedeciendo ya a las pautas pictóricas de otro tiempo.

Es de menor interés la obra de Calístrato, tanto por su escasa imaginación como por su estilo que se ve lleno de repeticiones debidas a sus limitaciones descriptivas. La obra, en conjunto, está traducida con una prosa tersa y limpia, producto de un cuidadoso trabajo filológico y literario, y está ilustrada por la «reconstrucción» iconográfica de Caron y de otros artistas franceses. Hay que señalar que es la primera vez que estos textos se vierten a la lengua española.

El paseante, número triple (20-22). Sobre taoísmo y arte chino, Editorial Siruela, Madrid, 1993

Vuelve *El Paseante*, quizá la revista más bella del revistero español, y con un volumen primorosamente maquetado, dedicado al taoísmo y al arte chino. Ya es conocida por el lector español la dedicación, que cada día se acentúa, de la Editorial Siruela a la literatura oriental, que es una de las grandes ausencias de la cultura hispánica y en especial de España. Nuestro interés, a pesar de que, tanto en Inglaterra desde finales del XVII y desde principios del XIX en Francia y Alemania hubo un amplio interés por las culturas china, hindú, persa, etc., nosotros permanecimos ciegos y sordos casi hasta el presente. Es verdad que ha habido algunas modestas excepciones, pero siempre modestas. No hemos tenido ningún hinduista ni sinólogo de importancia, no contamos con ningún ensayo de relevancia —que yo sepa— sobre taoísmo y arte chino escritos por un español. Hemos traducido algo, poco. Un libro como la célebre novela de la señora Murasaky, traducido al inglés, francés e italiano, no está traducido a nuestro idioma, salvo unas cuantas páginas. Hay que agradecer a esta editorial que haya editado una obra como *Viaje al oeste. Las aventuras del Rey Mono,* y anuncia la salida de *Vacío y plenitud. El lenguaje pictórico chino,* de François Chen, de cuyo libro se ofrece un capítulo en este volumen de la revista.

El volumen se abre con un prólogo de Luis Racionero y continúa con ensayos y pensamientos de Zhuangzi, Li Daoqun, Salvador Elizondo, Joseph Needaham, Maggie Keswick, Chen Congzhou, François Chen, Wang Xizhi, Mi Fu, Shi Tao, Zhu Da, Pierre Ryckmans, Eliot Weinberger, Kristofer Shipper, E. J. Eitel, y poemas de Han Yu, Wang Wei, Li Bai, Du Fu y Su Dongpo, brillantemente traducidos por Octavio Paz. Todo un festín.

Centro de cal. José Luis Ferris. Estudio preliminar de Carlos Álvarez-Ude, ediciones Aitana, Alicante, 1993

Reedición de este libro, publicado primeramente en 1981 tras concedérsele un accésit Adonais, *Centro de cal* fue una salida con buen pie al mundo de la poesía. Esta reedición cuenta con un inteligente y extenso estudio de Carlos Álvarez-Ude en el que se plantea problemas generacionales y contextuales. Un poeta, además de escribir textos aislados, es alguien insertado en una sociedad, en un momento de la lengua y de las posibles tradiciones, etc. Tratar de comprender al poeta es, de alguna manera, comprender su tiempo, las corrientes intelectuales y estéticas. Ésta es una de las preocupaciones de Álvarez-Ude: qué es una generación, qué dicen los otros respecto a las tendencias, cuáles son los valores por los que puede regirse un entendimiento correcto de lo nuevo. El análisis del libro es detallado y sugerente, recorrido siempre por ideas y ejemplos. Ahora bien, le falta algo para ser un ensayo crítico: observaciones sobre las limitaciones de esta obra que, teniendo aciertos, tiene muchos elementos miméticos de los gustos de esos años que no se resuelven de manera creativa en los poemas sino retórica. Pero todos sabemos que ningún poeta acepta críticas en los prólogos de sus libros ni es fácil hacerla. ¿Puedo yo hacer esta observación? Creo que sí, y la hago extensiva. Esto no invalida este documentado prólogo, pero sí señala alguna limitación. Junto a la calidad expresiva, hay en este libro un exceso de «fauno», «elfo», «címbalo». Junto a la sorpresa, el lenguaje tomado del saco de lo poético. Esto es habitual en los primeros libros de un poeta y lo hemos visto en los «novísimos» en edades ya maduras. Es, pues, un pequeño error algo extendido.

A pesar de esto, el libro puede leerse aún con interés y revela, como dije, el nacimiento de un poeta que luego, con más escasez de lo deseado, ha continuado publicando su obra.

El sueño de D'Alembert y **Suplemento al viaje de Bougainville.** Diderot. Edición bilingüe. Introducción de Jean Paul Jouary. Versión castellana de Manuel Ballestero. Debate/CSIC, Madrid, 1992

Denis Diderot (1713-1784) escribe su primer libro en 1746, aunque publicado póstumamente. Un año después recibió el encargo de dirigir la *Enciclopedia,* junto con D'Alembert. Autor de novelas, ensayos, textos científicos, fue un escritor polémico, aunque no tanto como su amigo Voltaire. Con ellos comienza lo que modernamente se denomina un intelectual. A sus relaciones con Sophie Volland debemos una de las correspondencias amorosas más bellas de la literatura francesa. Tuvo la vida agitada de algunos *philosophes,* itinerantes por una Europa

de déspotas ilustrados que llegaba hasta Rusia. Murió muy poco después que D'Alembert y que Sophie Volland.

Ese *sueño* forma una trilogía, insertado entre una *Conversación entre D'Alembert y Diderot* y la *Continuación de la conversación;* no fue publicado hasta 1830, aunque escrito en el verano de 1769. En cuanto al suplemento sobre el célebre libro que el capitán Bouganville escribiera sobre sus viajes por el mundo, es la respuesta al entusiasmo que despertó en Diderot: le sirvió de acicate y de apoyo para argumentar contra ciertas hipocresías morales de su sociedad que él encontraba, especialmente injustificable desde el punto de vista de la ciencia. Diderot se complace en estas ideas, en negar incluso el libre albedrío, aduciendo que la sensibilidad misma no es sino un estado de la materia. Muchas de sus ideas y observaciones fueron preclaras, aunque cargó un poco la mano en sus justificaciones científicas, pero en su tiempo no era fácil argumentar desde nociones como libertad, igualdad, etc. sin ser perseguido y encarcelado. No tardaría en ocurrir, gracias precisamente a hombres como Diderot, que fue un verdadero adelantado para su época: recuérdese que defendió la información sexual para las mujeres (en el caso de su hija, por ejemplo). Este suplemento se publicó en 1796, doce años después de su muerte.

El ciudadano. Thomas Hobbes. Bilingüe. Edición de Joaquín Rodríguez-Feo, Ed. Debate/CSIC, Madrid, 1993

La obra viene precedida por una interesante y documentada introducción de Rodríguez-Feo. Esta obra es la tercera parte de una trilogía, pero fue publicada por separado, antes que las otras, en 1642. La concepción política que Thomas Hobbes (1588-1679) desarrolla se basa en un riguroso matematicismo físico. En este libro se trata del bien y del mal, del origen de la obligación moral, del derecho de la sociedad, de la responsabilidad civil y política del soberano, y de la necesaria subordinación de la autoridad eclesiástica al poder civil, como una garantía de paz en el interior del Estado. Aunque con método apriorístico, geométrico, deductivo, Hobbes trata siempre de apoyarse en la experiencia como punto de partida. Hobbes concibe al sujeto como expuesto a estímulos y capaz de respuestas y de reflexión para conducir su voluntad. Puesto que en estado salvaje —asocial— el hombre es un lobo para el hombre, la ciudadanía impele al hombre a tener obligaciones para con el hombre, a poder ser un «Dios para con el hombre». El hombre, pues, accede por egoísmo, para defenderse, a ese contrato social que le permite la pervivencia de manera más óptima. No es el instinto sino la voluntad del propio bien lo que empuja al hombre a convertirse en ciudadano, a buscar leyes en las que ampararse. Las leyes carecen de naturalidad y están inventadas por el miedo, el gran agente que congrega a los hombres. Defender la propia vida es justo y esa justicia se convierte en un valor de derecho para todos. La constitución del Estado se entiende como depositaria de la intencionalidad de los ciudadanos, administradora de ésta para salvaguardar la paz y la defensa común. Es el Estado quien puede hacer la guerra, puesto que la administra, basándose en que es depositario de esa intencionalidad soberana o puesto que es el «soberano». Sin embargo, Hobbes pensaba que la soberanía era invisible y la obediencia debe ser pura y simple. La autoridad es absoluta y carece de limitaciones incluso en la esfera del pensamiento o de la conciencia individuales ya que pueden poner en peligro la seguridad del Estado. En definitiva, el miedo a la muerte, como extremo de la pérdida, nos lanzaría en brazos del Estado que administra nuestra voluntad garantizándonos la paz y la defensa. Sé obediente al Estado y serás libre; pero no tan libre como para ser desobediente.

La contienda entre las facultades de filosofía y teología. Inmanuel Kant. Edición bilingüe. Estudio preliminar de José Gómez Caffarena. Traducción de Roberto Rodríguez Aramayo. Ed. Debate/CSIC, Madrid, 1992

Esta obra filosófico-política de Inmanuel Kant (1724-1804) fue publicada en 1789. Se publica en esta colección de pensamiento con un erudito prólogo de Gómez Caffarena. A consecuencia de las reacciones que la *Religión en los límites de la mera razón* (1793) había suscitado, Kant se comprometió con el rey de Prusia, Federico Guillermo II, a no publicar escritos que trataran de religión. Pero muerto éste, el espíritu más liberal de su sucesor, permitió que el filósofo volviera a temas que le preocupaban. La disputa de que se trata es la que sostienen

las tres facultades universitarias que tiene fines prácticos directos (teología, derecho, medicina) con la facultad filosófica, que, a diferencia de las otras, trata de enseñar la pura e incondicional investigación de la verdad racional. La facultad filosófica no puede sustituir a las otras, pero puede criticar sus postulados. Gracias a ella puede oírse la voz de la razón, y obliga a renovar los ordenamientos eclesiásticos y los civiles, les obliga a progresar con el estímulo y control de la crítica. Kant defiende frente al Estado, la independencia de la facultad filosófica, ya que ésta no puede atenerse ni a una Biblia ni al derecho positivo ni a fines prácticos como las facultades antes mencionadas. La relación con estas tres es la siguiente: la razón adopta el cristianismo porque únicamente en esta religión halla satisfechas sus exigencias. La religión racional se propone un solo fin: el rescate del hombre mediante un mejoramiento moral. Este programa no puede dar lugar a la formación de sectas. No obstante, hay también en el hombre una exigencia mística, que escapa al control de la razón y que, sin embargo, Kant no condena explícitamente. La disputa entre la facultad filosófica y la jurídica nace de que la filosófica pretende mejorar, criticándolo, el derecho positivo. Esta pretensión se podría justificar racionalmente, sólo demostrando que existe un progreso moral de la humanidad. Sobre las relaciones entre filosofía y medicina, refleja una corriente de ideas muy difundidas en la Alemania de su tiempo: la tendencia a buscar en la voluntad el remedio contra muchas enfermedades. Esta tendencia, que en sí es una tendencia seria, en los detalles degenera en cierto dilettantismo, del que tampoco se libró Kant.

J. M.



ÍNDICES DE 1993

AUTORES

A

B

C

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

ONOMÁSTICO



MATERIAS

INGLATERRA

ITALIA

LITERATURA HISPANOAMERICANA

ARGENTINA

CUBA

CHILE

MÉXICO

LITERATURA NORTEAMERICANA

MÚSICA



PERIODISMO

PINTURA

POLÍTICA

PSICOLOGÍA

SOCIOLOGÍA

TEATRO



Desde el 1 de enero de 1994, los precios por unidad y suscripción de *Cuadernos Hispanoamericanos* serán elevados conforme a las tarifas que figuran en el Boletín de suscripción (página final del presente volumen). Ello se debe al incremento de los costos de producción durante los dos años en que hemos mantenido inmovilizado el precio de nuestra Revista. Como en ocasiones anteriores, confiamos en que nuestros lectores comprenderán que era imposible mantener por más tiempo un precio tan desfasado y acepten esta contrariedad, seguros de que quienes hacemos la Revista somos los primeros en lamentarlo. Por lo demás, como puede observarse, hemos ajustado al mínimo posible esta elevación de tarifas.

Naturalmente, y hasta la finalización de su abono vigente, nuestros suscriptores recibirán *Cuadernos Hispanoamericanos* al precio anterior; esto es, al precio que se ha mantenido durante los años 1992 y 1993. Las nuevas tarifas no les serán aplicadas sino cuando renueven su suscripción.

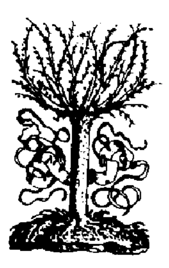
La Revista seguirá conservando sus características gráficas y sus secciones habituales. Dentro de sus actividades en 1994, además de la edición de diez volúmenes ordinarios, *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicará un doble número monográfico a la obra del extraordinario historiador y etnólogo don Julio Caro Baroja, cuya vasta obra será estudiada y celebrada en todas sus múltiples facetas. Publicaremos también dos volúmenes de nuestra colección *Los Complementarios;* uno de ellos estará dedicado a la recuperación de páginas dispersas, inéditas o inencontrables, del escritor argentino José Bianco; en el otro rescatamos los artículos que Leopoldo Alas «Clarín» consagró, en la prensa de Nueva York, a temas de literatura hispanoamericana. Como se decidió desde la inauguración de la colección *Los Complementarios,* nuestros suscriptores recibirán los correspondientes al presente año de forma gratuita.

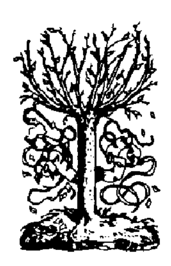
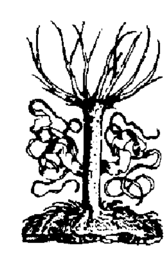
CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: P.B. TORRE I DE HUMANIDADES, CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MEXICO, D.F. • TEL. 550 57 45 • TEL. (FAX) 548 96 62 • GIROS APARTADO POSTAL 965 MÉXICO 1 D.F. PRECIO POR SUSCRIPCION DURANTE 1992 (6 NÚMEROS), MÉXICO $70,000.00, OTROS PAISES 120 DLS. (TARIFA ÚNICA): PRECIO UNITARIO DURANTE 1992, MÉXICO $12,000.00, OTROS PAÍSES 24 DLS (TARIFA UNICA) • DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

AGOSTO 1993

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1993

NOVIEMBRE 1993

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

DIRECTOR ADJUNTO

José M. Sánchez Ron

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 66 51

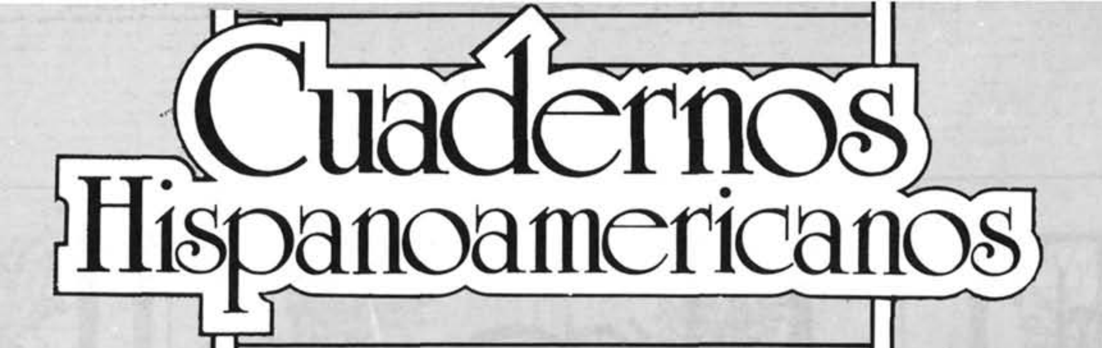
SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Teléf. (91) 561 28 33



ciencia pensamiento y cultura



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto....................................	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto....................................	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto....................................	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto....................................	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto....................................	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



700 pts.